CARL HAGEMANN

REGIE

DIE KUNST DER SZENISCHEN DARSTELLUNG

SCHUSTER & LOEFFLER / VERLAG / BERLIN LEIPZIG

REGIE

CARL HAGEMANN

MODERNE BÜHNENKUNST

Erster Band:

REGIE

Die Kunst der szenischen Darstellung

Dritte Auflage

Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig
1912

CARL HAGEMANN

REGIE

Die Kunst der szenischen Darstellung

Dritte Auflage

Verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig
1912

Von **Carl Hagemann** ist bisher erschienen

im Verlage von Schuster & Loeffler, Berlin:

Regie, Die Kunst der szenischen Darstellung, III. Auflage . . . . geh. **5,—** Mark, geb. **6,—** Mark

Schauspielkunst und Schauspielkünstler, Beiträge zur Ästhetik des Theaters, II. Auflage . . . . . geh. **3,—** Mark, geb. **4,—** Mark

Oper und Szene, Aufsätze zur Regie des musikalischen Dramas . . geh. **3,—** Mark, geb. **4,—** Mark

Wilhelmine Schröder-Devrient, Bd. VII der Monographien-Sammlung „Das Theater" . kart. **1,50** Mark, in Leder geb. **2,50** Mark

Aufgaben des modernen Theaters, Bd. XVII der Monographien-Sammlung „Das Theater" . kart. **1,50** Mark, in Leder geb. **2,50** Mark

Dialoge zur Kunst und Kultur, geh. **3,—** Mark, geb. **4,—** Mark

im Verlage von J. C. C. Bruns, Minden:

Wilde-Brevier . geb. **2,50** Mark, Luxusausgabe **4,—** Mark

Oscar Wilde, Studien zur mod. Weltliteratur geb. **2,50** Mark

Worte Multatulis . . . . . geb. **2,50** Mark

Worte Ruskins . . . . . geb. **2,50** Mark

Von **Carl Hagemann** wurde herausgegeben im Verlage von Schuster & Loeffler, Berlin:

Das Theater, Eine Sammlung illustrierter Monographien in 17 Bänden.

Vorwort zur ersten Auflage

Was hier folgt, ist kein Lehrbuch der Regie. Dazu fehlt mir zunächst der Beruf. Ich bin weder praktischer Theaterfachmann noch Lehrer der Bühnenkunst. Dazu fehlt denn aber auch wohl die Möglichkeit überhaupt.

Mit den Lehrbüchern für einzelne Kunstzweige ist es ein eigen Ding. Sie beschränken sich, neben einem oft recht dunklen Kapitel über die allgemeine Wesenheit der betreffenden Kunstübung, durchweg auf die für eine praktische Betätigung angelegte Darstellung des mehr Handwerksmäßigen, Formalen. Und sie können schwerlich anders. Kunst kommt eben von Können. Und wo das Können, wo die Anlage nicht ist, da hilft kein Leitfaden, und sei es der größte, mit deutscher Gründlichkeit und Umständlichkeit zusammengestellte Wälzer. Es wird bei solchen Handbüchern also immer eine Empfänglichkeit, ein Instinkt vorausgesetzt — eine allgemeine und besondere Kunstbegabung, die nicht lehr- und lernbar ist. Es handelt sich hier selten darum, was gemacht werden soll, sondern wie, mit welchen äußeren Hilfsmitteln es gemacht wird.

Und diesen Katechismus der Regie, der auf eine Anzahl praktischer Fragen und Antworten

ausgeht, konnte und wollte ich nicht schreiben. Schon weil ich, wie gesagt, an der Möglichkeit selbst dieses praktischen Ausweises schlechthin zweifle — für die sehr komplizierte, umfangreiche Bühnenkunst mehr noch als für andere Kunstübungen.

Ich wollte nichts weiter als einen Orientierungsplan geben: eine kurzzügige Übersicht dessen, was der Regisseur in der Zeit von der Einlieferung des Manuskriptes bis zur endgültigen Bühnenerscheinung des Kunstwerkes zu leisten hat — eine prinzipielle Charakterisierung der verschiedenen Phasen, die die Vorbereitungen zu durchlaufen haben, und den Versuch einer prinzipiellen Besprechung der hauptsächlichsten einschlägigen Fragen.

Diese Aufgabe ist zusammenhängend, soviel ich weiß, noch nicht geleistet. Daß sie geleistet werden mußte, wird jeder zugeben, der die Bedeutung des Theaters für die kunstfreudige Menschheit erkannt und sich von der Unwissenheit des Publikums in den meisten die Bühnenkunst betreffenden Dingen überzeugt hat.

Denn für das deutsche Theaterpublikum habe ich meine Abhandlung geschrieben, wenn ich auch glaube, daß selbst Regisseure und Schauspieler hier und da aus den kritischen Stellen meiner Arbeit einige Anregung schöpfen dürften.

Essen, 1902

Vorwort zur zweiten Auflage

Auch die zweite Auflage dieser Arbeit, deren Umfang sich fast verdoppelt hat, will kein Lehrbuch sein, ist aber, so glaube ich, nun doch so etwas wie ein Handbuch geworden: ein Handbuch, aus dem die Theaterkritik und das gebildete Theaterpublikum, aus dem aber auch wohl der Theaterfachmann im ganzen und für viele einzelne Fragen des Bühnenbetriebes Anregungen holen und hier und da praktische Vorschläge entnehmen kann. Gründen sie sich doch auf eingehende Diskussionen mit Männern der modernen Theaterpraxis.

Es freut mich, daß ich schon nach verhältnismäßig kurzer Frist in der Lage bin, mein erstes, damals in wenigen Wochen niedergeschriebenes Regiebuch in bedeutend erweiterter und gerundeter Form vorlegen und damit hoffentlich nun auch alle die zufriedenstellen zu können, die bisher für verschiedene wichtige Punkte des modernen Bühnenwesens die nötigen positiven Hinweise vermißten.

Essen, 1904

Vorwort zur dritten Auflage

Ich hatte dieses Buch, als ersten Band eines größeren Werkes Moderne Bühnenkunst (II. Band: Schauspielkunst und Schauspielkünstler, III. Band: Oper und Szene), hauptsächlich deshalb geschrieben, um mich als Anwärter für einen leitenden Posten am Theater auszuweisen. Da mir die langwierige und unsichere Laufbahn eines Dramaturgen nicht zusagte, wußte ich kein anderes Mittel, mich bemerkbar zu machen. Und noch als ich an den Korrekturbogen meines letzten (vierten) dramaturgischen Buches (Aufgaben des modernen Theaters) arbeitete, berief man mich zum Intendanten des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Ich blieb dort vier Jahre und leite jetzt im zweiten Jahre das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg. Während dieser Zeit habe ich ungefähr achtzig Stücke (Opern und Schauspiele, und zwar Werke jeder Art und Gattung) von Grund aus neu inszeniert.

Die Erfahrungen meiner Regietätigkeit sind nun so ausgiebig für diese neue Auflage verwendet worden, daß das Buch wiederum in ganz bedeutend erweiterter Form erscheint und gegenüber der zweiten Fassung nahezu den doppelten Umfang hat.

Nachdem sich damit der Praktiker dem Theoretiker zugesellen und der ausübende Re-

gisseur alle Forderungen des Ästhetikers nachprüfen konnte, dürfte wohl jetzt erst das entstanden sein, was mir immer vorgeschwebt hat: ein Hand- und Nachschlagebuch für den Bühnenkünstler und Theaterkritiker.

Hamburg, Ende August 1911

Carl Hagemann

Alle Rechte vorbehalten

Übersicht

I. Einleitung — Ein Kunstwerk wird nur dadurch ein Kunstwerk, daß es zur Erscheinung kommt. Dies geschieht für das Drama durch seine Darstellung auf der Bühne (Richard Wagner) — Bühnenkunst und Bühnenkünstler (Regisseur) — Die heutige Bühnenkunst ist ein Kind unserer Zeit und von Geburt eine Deutsche — Diese unsere Zeit schuf sich selbst die Bühne, auf der ihre grundlegenden Ideen durchgeführt werden konnten: Georg von Meiningen und Richard Wagner — Der Dichter kam jetzt wieder zu Wort — Man schuf ihm als Gehilfen den modernen Regisseur und stellte diesen in die vorderste Reihe der ausführenden Künstler — Geschichtliches: Graf Brühl, Klingemann, Marr, Rötscher, Dingelstedt, die Meininger . . . . . Seite 21—31

II. Regisseur: Leiter der Aufführung, Spielleiter, Spielmeister — Der Direktor (Intendant) — Das Theater gehört unter die Macht eines gebildeten Despoten (Oscar Wilde) — Nur aus den besonderen Bedingungen seiner Kunstgenossenschaft darf der Vorstand (in Sachen des Spiel-

planes) seine immer nur relative Entscheidung treffen (Eduard Devrient) — Als wichtigste Verwaltungsform eines größeren Theaterunternehmens wird heute allgemein die Stellung des ganzen Kunstinstituts unter städtische Obhut und Verwaltung erkannt — Fehler in der Handhabung des städtischen Regiesystems — Heinrich Laube, das Muster eines feinsinnigen, künstlerisch fühlenden und handelnden Bühnenleiters — Der Dramaturg — Der Dramaturg und der Regisseur — Regie- oder Repertoirsitzungen—Direktor und Regisseur
Seite 32—61

III. Das künstlerische Zusammenspiel — Otto Brahms Theater — Der Provinz-Regisseur — Die Inszenierung des klassischen und modernen Dramas — Die Provinz und Berlin — Der Direktor auf der Probe — Die Aufgaben des Regisseurs — Textregie und Rahmen- oder Szenenregie —
Seite 62—73

IV. Die vorklassische und klassische Zeit kannte keinen Regisseur in unserm Sinne — Allerdings finden sich in der ästhetischen Literatur Hinweise: so bei Johann Elias Schlegel, Diderot und Mercier — Heinrich Laube und Franz Dingelstedt, die Väter der modernen Regie — Paul Lindau in seinen persönlichen Erinnerungen an Laube — Die drei Perioden in der Entwicklung der Bühnenkunst während der letzten fünfzig Jahre und die

dadurch bedingte verschiedene Stellung des Regisseurs: 1. Der Regieroutinier, 2. Bayreuther und Meininger Regie, 3. Der naturalistische Regisseur — Der Regiestil der Zukunft . . . Seite 74—89

V. Verschiedene Theatertypen — Das italienische Rangtheater ist auch das Theater unserer Zeit — Die eigentliche Aufgabe für die moderne Schaubühne: wir haben zu spielen 1. Bühnenwerke unserer Zeit und der nächsten Vergangenheit, das heißt alle die Stücke, die etwa seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts für die damals erfundene und heute noch gebräuchliche Illusionsbühne geschrieben wurden, und 2. Bühnenwerke aller Zeiten und Völker, die uns mehr oder weniger zeitlos, das heißt geschichtlich und gesellschaftlich nicht unbedingt gebunden erscheinen, die also nicht unbedingt für die Illusionsbühne geschrieben wurden — Die Reformen der Illusionsbühne — Das Grundproblem der Shakespeare-Inszenierungen — Die Shakespearebühne: die Pläne Tiecks und Putlitz', die Versuche Immermanns, die Münchener Shakespearebühne — Antiquarisch-philologische Museumskunst — Ulrich von Willamowitz über das leidige Rückwärtsschielen nach Geschichtlich-Gewesenem — Versuche moderner Shakespeare-Inszenierungen: Hamlet — Zwischenvorhang oder offene Verwandlungen — Zusammenfassendes — Weitere Versuche mit stilisierten Dekorationen — Seite 90—137

VI. Die Anforderungen an den modernen Regisseur — Max Martersteig und André Antoine über den Regisseur — Die spezifische Regiebegabung — Der Regisseur ist kein Schulmeister, sondern ein primus inter pares . Seite 138—149

VII. Ästhetisch zwingende Gruppenbewegtheit ist das Ziel moderner Bühnenkunst — Opern-Chor und Schauspiel — Komparserie — Die praktische Bedeutung einer dem Theater angegliederten Schauspielakademie — Der moderne Schauspieler — Seelische und körperliche Kultur — Was wir heute im Theater zu erleben wünschen — Der verantwortliche Regisseur — Die Hauptbedingungen bei der künstlerischen Arbeit des Regisseurs — Der Regisseur und die Schauspieler — Regisseure mit Spielverpflichtung — Die Ausbildung der Regisseure — Der Oberregisseur — Zweite Regisseure . . . . . Seite 150—166

VIII. Die Inszenierung des Übernatürlichen — Die Naturtreue des Bühnenbildes — Milieu — Die geschichtliche Treue des Bühnenbildes — Eine wahrscheinliche Unmöglichkeit ist einer möglichen Unwahrscheinlichkeit vorzuziehen (Aristoteles) — Beispiele: Laube in Hero und Leander, Dingelstedt in Antonius und Cleopatra, Kruse in der Salome — Die beiden grundlegenden Gesetze der Bühnenakustik und der Bühnenoptik — Der

objektive und der subjektive Zuschauer — Naturerscheinung und Bühnenerscheinung — Das Opernglas — Das Gesetz der Klarheit und Deutlichkeit — Das Beschränken auf das Wesentliche. Beispiel: Karl Strecker über flatternde Vorhänge in einer Berliner Gioconda-Aufführung — Der Kulissenkünstler — Der Maler als Beirat des Direktors und Regisseurs — Maler und Architekt — Der Dekorationsmaler — Die plastischen Dekorationen — Max Kruses Salome-Terrasse — Eine neue Bühnenbeleuchtung — Das Baukastensystem — Das Würfelsystem der Schauspielhauswerkstätten in Düsseldorf — Die Abdeckung des Bühnenbodens — Die Drehbühne Lautenschlägers — Die Schiebebühne Brands — Die Versenkbühne Bretschneiders — Das Verfahren Rosenbergs — Ein neues Bühnenbetriebssystem Adolf Linnebachs . . . . . Seite 167—211

IX. Die grundlegende dramaturgisch-technische Inszenierungsidee — Wallenstein auf der Schachtelbühne — Faust auf der Wagenbühne — Götz auf der Verwandlungsbühne Seite 212—235

X. Herrichtung des Bühnenrahmens — Die Anweisungen für die äußere Gestaltung der Bühne bei den Klassikern — Die Anweisungen bei den Modernen — Beispiel: d'Annunzio in der Toten Stadt, der Gioconda und Gloria — Bernard Shaw,

Hermann Bahr, Waldemar Müller-Eberhard — Die Abgrenzung des Bühnenraumes — Elsas Brautgemach und Florestans Gefängnis — Die Verkleinerung der Proszeniumsöffnung. Beispiel: Szene zu Schnitzlers Abschiedssouper — Es ist nicht nur jedesmal der Spielplatz, sondern stets die Einheit, also beispielsweise bei einer Zimmerdekoration die ganze Wohnung zu arrangieren — Die Beleuchtung — Das Licht ist das Leben des Theaters (André Antoine) — Beleuchtungsschema und Beleuchtungszettel — Beleuchtungsproben — Die unwahren Lichter — Die Rampenbeleuchtung — Die Grundbeleuchtung — Das charakteristische Abstimmen des Bühnenbildes mit Hilfe der Beleuchtungseinrichtungen — Transparentbeleuchtung — Die Fortunybeleuchtung — Das Beleuchtungssystem Fortuny-Linnebach . Seite 236—260

XI. Die Textregie — Die Rollenbesetzung — Das Rollenmonopol — Klingemanns erster Paragraph in den Gesetzlichen Verordnungen für das Nationaltheater in Braunschweig — Erste und zweite Fächer — Das Chargenspielen — Kinder auf der Bühne. — Die Besetzungsschemen der Klassiker. Beispiele: Jungfrau von Orleans, Eboli, Tasso — Die Behandlung des Dialogs — Betonungen — Das Sprechen von Versen — Die Herausarbeitung der Exposition — Ein Vorschlag Alfred Walter-Horsts, Ruhe zu erzwingen — Notizen in einem Regiebuche von Heinrich Laube

— Das Herausheben des für den Verlauf der Handlung Wichtigen — Grundtempo und Tempoverschiebungen — Die Anordnung der Gruppen — Ihre scheinbare Natürlichkeit — Keine Aufdringlichkeit im dekorativen Arrangement — Die Bühne verlangt Reliefwirkung — Gespräche beiseite — Die Beschäftigung von Personen, die nicht am Dialog beteiligt sind. Beispiel aus einer modernen Inszenierung — Die Scheu vor der Ruhe — Stichbewegungen — Das Grundproblem der Dialogführung — Stumme Dialoge — Der Auftritt — Über das Spielen zum Publikum: Aristoteles, Goethe, Iffland — Übertreibungen, Nuancen, typische Attribute — Gedankenlosigkeiten, Requisitentorheiten und gesellschaftliche Unmöglichkeiten — Das Herausrufen der Darsteller — Dacapos von Gesangsnummern — Die Zwischenaktmusik. Dafür: Gutzkow an Friedrich Haase, dagegen: Oscar Bie . . . . . Seite 261—304

XII. Primäre und sekundäre Ausdrucksmöglichkeiten — Siegmund Freuds Theorie der Symptomhandlungen. Beispiele — Symptomhandlungen als Darstellungsmittel auf der modernen Bühne — Beispiel der Duse — Beispiele aus einer Inszenierung des Strindbergschen Totentanzes — Seite 305—314

XIII. Das Regiebuch — Was es enthalten soll — Allmähliche Vervollkommnung des Regiebuches — Das Regiebuch als Beleg für die ge-

samte Inszenierung — Neueinstudierungen, Neuinszenierungen — Der Verfasser auf den Proben — Vom Streichen — Regisseur und Dichter — Schiller beim Streichen — Max Grube vom Streichen — Notstriche — Bequemlichkeitsstriche — Der Zensor — In Frankreich ist der Dichter Chefregisseur seines Stückes — Molière war Schauspieldichter, Schauspieldirektor und Schauspieler in einer Person — Sardou als Dichter und Inszenator — Die Vorzüge und Nachteile der deutschen und französischen Methode — Die Probe — Die Leseprobe — Seydelmann, Goethe, Klingemann und Freiherr von Thüngen über die Leseprobe — Die Kostümfrage — Die modernen Toiletten der Damen (Franz Stuck) — Die moderne Herrenkleidung — Die Stell- und Arrangierproben — Die Stückproben — Vom Spielen ohne Souffleur — Der Souffleur — Die Massenszenen — Statisten — Effekte hinter der Szene — Der Standpunkt des Regisseurs während der Proben — Andeutendes Vorspielen: Goethe — Die Zahl der Proben — Die Generalprobe — Der Besuch der Proben seitens der Schauspieler zu Studienzwecken — Oper und Schauspiel — Der Inspizient und seine Helfer — Der Hilfsinspizient — Der Hilfsregisseur — Die Tätigkeit des Regisseurs nach der Première — Der Sprechmeister — Der Regisseur als Entdecker und Pfleger junger Talente — Der Theaterkritiker — Das Spielen im Zirkus und im Freien . . . . . Seite 315—374

XIV. Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze — Der große Augenblickserfolg des Schauspielers — Das Schaffen des Schauspielers — Vom Stil — Vom Stil der Schauspielkunst — Die idealistische und naturalistische Stilart — Das Grundproblem der Schauspielkunst — Nachwort: Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände — Zeitschrift Die Szene — Fachkongresse
Seite 375—400

I

Künstlerische Gefühle und Ideen können der Menschheit nur an irgendeinem Stoff, nur durch materielle Ausdrucksmittel sinnfällig gemacht werden: durch Stein, Holz oder Bronze, durch Farben, durch Worte und durch Töne. Die Materie ist das Gegebene, Primäre — das Kunstwerk das Gewollte, Sekundäre. Die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeit in den einzelnen Kunstzweigen werden daher wesentlich durch die Beschaffenheit des zugrundeliegenden Stoffes bedingt. Der Künstler ist also von seinen Ausdrucksmitteln abhängig und darf die inneren und äußeren Bedingungen seines Materials nicht außer acht lassen. Diese Grenzen der Darstellung für die einzelnen Kunstübungen aufzuzeigen, ist eine um so reizvollere Aufgabe, als damit gleichzeitig das letzte Wesen der verschiedenen Kunstzweige selbst klar wird.

Die eigentümlichen Verhältnisse des Stoffes gestalten sich nun für den Dramatiker insofern am weitläufigsten und verwickeltsten, als ihm die ganze Menge der Bühnenhandwerker und -künstler, vom

letzten Gehilfen des Beleuchtungsinspektors bis herauf zum ersten Schauspieler, dienstbar ist. Die Szene mit all ihrem Drum und Dran bildet die ungemein komplizierte Domäne des Schauspieldichters: die Szene selbst mit ihrem ganzen Apparat als Rahmen und die auf ihr wirkenden nachschaffenden Künstler als Menschendarsteller.

Das Medium, wodurch der dramatische Dichter sein Kunstprodukt dem Publikum zuführt, ist also die Bühne. Er wird deshalb darauf bedacht sein müssen, jedes einzelne Werk dem Publikum und der Bühne anzupassen. Seine Handlung darf im ganzen und besondern nicht gegen die Voraussetzungen verstoßen, die die Zuschauer aus dem Leben oder in ihrer Phantasie mitbringen, und darf ebenso wenig den Bedingungen der Bühnenkunst zuwiderlaufen. Sowohl fortgeerbte nationale Gewohnheiten und sogar gelegentliche Ansprüche, als ganz besonders auch die dramaturgisch-szenische Leistungsfähigkeit, worunter ich hier die Einheit der gesamten technischen Hilfsmittel und darstellerischen Qualitäten verstehe, haben den Dichter zu beeinflussen.

Richard Wagner sagt in seinem Kunstwerk der Zukunft: „Ein Kunstwerk wird nur dadurch ein Kunstwerk, daß es zur Erscheinung kommt. Dies Moment ist für das Drama sein Erscheinen auf der Bühne.“ Es handelt sich also für den Dramatiker stets um die Aufführung, nicht um die bloße Lektüre seines Stückes: um die Aufführung

auf einer gegebenen Bühne vor einem gegebenen Publikum.

Von dieser Umsetzung des schriftlich festgelegten dramatischen Kunstwerks in seine szenische Erscheinungsform — von den Bedingungen und Aufgaben der modernen Regie — von der künstlerischen Tätigkeit des modernen Regisseurs als des verantwortlichen Leiters der Aufführung soll jetzt im folgenden die Rede sein.

* * *

Unter Bühnenkunst versteht man die Fähigkeit, durch den gesamten lebenden und toten Apparat der Bühne die künstlerische Absicht eines dramatischen Dichters mit möglichster Eindeutigkeit zu verkörpern. Und der Mensch, der diese Funktionen in ihrer Gesamtheit und im einzelnen von den verschiedenen Beamten, Handwerkern und Kunsthandwerkern fordert, der ihre Durchführung beaufsichtigt und als Ziel und Zweck seiner eignen Tätigkeit und der Tätigkeit aller Mitwirkenden eine großzügig-geschlossene theatralische Kunstleistung zuwege bringt, ist der Regisseur — der Bühnenkünstler. (Man sollte das Wort Bühnenkünstler eigentlich immer nur in diesem Sinne gebrauchen.)

Das Kapitel von der Bühnenkunst, von der Regie also, gehört nun, rein ästhetisch und historisch-kritisch betrachtet, insofern zu den allerschwierigsten der gesamten Kunstgeschichte, als

wir kein Mittel der Aufzeichnung und damit der Aufbewahrung haben. Wir sind hier noch heute einzig und allein auf meist ganz ungenügende Beschreibungen angewiesen, die durch mehr oder weniger schlecht gelungene Blitzlichtaufnahmen einzelner besonders charakteristischer Momente hier und da wenig förderlich illustriert werden. Vielleicht ist ein aus Kinematograph und Phonograph zusammengestelltes Instrument dermaleinst berufen, den kommenden Geschlechtern ein naturgetreues Abbild des jeweils herrschenden Theaters zu übermitteln.

Es bedarf nun kaum des Hinweises, daß die Bühnenkunst, wie wir sie heute fast schon als etwas ganz Selbstverständliches betreiben, erst ein Produkt unserer Tage ist — daß die Zeiten, wo man bei Verwandlungen innerhalb der Akte die Kulissen und Möbel auswechseln und dazu ganz offensichtig Leute auf der Bühne herumhantieren ließ, die Zeiten, wo man nur die Requisitengegenstände wirklich aufstellte, die im Laufe des Stückes auch benutzt wurden, alle übrigen aber einfach auf die Kulissen malte, noch gar nicht so lange, das heißt kaum dreißig Jahre zurückliegen. Noch in der letzten Periode des alten Burgtheaters konnte man es hin und wieder bei ganz alten Repertoirestücken erleben, daß in ländlichen Komödien mehrere als Bauern verkleidete Arbeiter die Möbel und Requisiten austauschten, während in Salonstücken dieselben Gehilfen des technischen Be-

triebes als galonierte Diener, und zwar stets bei heller Beleuchtung, ihren Dienst zu verrichten hatten.

Die heutige Bühnenkunst ist also ein Kind unserer Zeit, und, wir können es mit Stolz sagen, von Geburt eine deutsche: ihre Wiege stand in Bayreuth und in Meiningen.

Der ungeahnte Fortschritt auf wissenschaftlich-technischem Gebiet durch die Leistungen der exakten Naturwissenschaften, vornehmlich als Frucht deutschen Geistes, hatte bald nach der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts einen in der Kulturgeschichte aller Zeiten und Völker ganz einzigartigen Umschwung der Lebens- und Kulturverhältnisse im Gefolge. Man fühlte sich als Beherrscher der Welt und ihrer Elemente. Und man durfte es. Jeder Einzelne glaubte teilzuhaben an den Errungenschaften dieser großen Zeit. Der Mensch wurde sich seines Menschentums, seiner Kulturaufgabe wieder bewußt, die da ist: mitzuschaffen am Fortschritt der Menschheit als winziges Teilchen von der psychischen Triebkraft der kolossalen Kulturmaschine, anstatt in matter Selbstbeschaulichkeit und einseitigem Kultus des Gemüts oder in seichtem Rationalismus seine Tage zu verliegen. Das ist der so ganz eigene Ton, auf den die letzten beiden Drittel des neunzehnten Jahrhunderts gestimmt sind. Erst diese Zeit konnte ihren Goethe begreifen — die Zeit, die ihren Bismarck, ihren Wagner gebar.

Alles schrie nach Wirklichkeit, nach Wahrheit, und zwar nach der Wahrheit, die als Produkt menschlichen Scharfsinns und menschlichen Fleißes jetzt eben von Tag zu Tag reicher und bedeutsamer erschlossen wurde. Auch für die Bühne. Hier verhältnismäßig spät, aber nicht minder durchschlagend. Wirkliche Ichs auf einer wirklichen Szene: das wurde zur lauten Forderung der Zeit, zum Cantus firmus einer welt- und siegesfrohen Menschheit, zum ästhetischen Prinzip der Jahrhundertneige.

Und was der moderne Geist von der dramatischen Kunst erwartete: sie konnte es leisten. Derselbe Zeittrieb, der den Wirklichkeitssinn geboren, hatte auch für die Möglichkeit einer Befriedigung dieser Wahrheitssehnsucht gesorgt. Die menschliche Vernunft stellt immer nur Forderungen, die erfüllt werden können, und große Errungenschaften rufen nach Betätigung zum Wohle derer, die sie schufen. So mußte mit einer neuen dramatischen Kunst, mit dem von Henrik Ibsen ausgehenden realistisch-psychologischen Milieudrama, auch eine neue Bühnenkunst, nämlich die den vollen Anschein der Wirklichkeit als letzten Zweck fordernde Illusionskunst auftreten. Oder anders gewendet: die Zeit selbst schuf sich die Bühne, auf der ihre grundlegenden Ideen verwirklicht werden konnten.

Dieser große Umschwung im Theaterwesen der Neuzeit knüpft sich an zwei glänzende Namen,

an einen hochherzigen Mäcen und einen genialen Meisterer der Künste, die mit ihren gleich nach dem großen Kriege fallenden Reformtaten dem damaligen Theaterschlendrian ein- für allemal den Garaus machten: an den Herzog Georg von Meiningen und an Richard Wagner.

Was beide anstrebten, war nichts andres, als die mit allen von der Zeit gebotenen künstlerischen Mitteln gestaltete selbstlose und erschöpfende Verkörperung des dichterischen Kunstwerks: durch ein farbenprächtiges, naturgetreues Bühnenbild, das sich nicht mehr unerbittlich an die scharfen Begrenzungslinien des kastenförmigen Spielplatzes zu halten brauchte, sondern das gegebenenfalls durch hineingebaute Versatzstücke eine intime und charakteristische Szene zu schaffen versuchte, wodurch natürlich-malerische Wirkungen erzielt und den Darstellern leichtere Aufgaben gestellt wurden — durch eine Disziplinierung der Statistenmassen und ihre Einfügung als organisches Ganzes in das Drama — durch die Besetzung jeder Rolle mit einem, seiner Individualität nach dazu geeigneten Schauspieler und durch das Zurückweisen jedes Einzelnen in die ihm gebührenden Schranken. Der Dichter, der viele Jahrzehnte lang von einem auch heute noch nicht ganz überwundenen Virtuosentum nur als ein bequemes Mittel für niedrige, selbstische Zwecke angesehen worden war, kam wieder allein zum Wort, bestieg von neuem seinen Herrscherthron.

Und jetzt gab man ihm einen Gehilfen, der in höchster Instanz über die Darstellung der künstlerischen Idee zu wachen hatte: man schuf den modernen Regisseur und stellte ihn unter dem Drucke einer ganz ungeheuren Verantwortung gegenüber dem Dichter und seines Werkes in die vorderste Reihe der ausübenden Künstler.

Daß manche dieser Dinge, wenigstens in der Anlage, schon früher, so vom großen Schröder in Hamburg, von dem braunschweigischen Dramaturgen Klingemann und dem Berliner Intendanten Grafen Brühl, auch von Immermann, Iffland und Tieck, und nicht zuletzt von Laube, Dingelstedt und Devrient angeregt und zum Teil auch durchgeführt worden sind, kann den historisch Geschulten nicht weiter überraschen. Es ist dies nur einmal wieder ein Beweis dafür, wie große Umwälzungen im menschlichen Kunst- und Geistesleben sich schon vorher, ehe die Zeit selbst die nötige Reife dafür erlangt hat, hier oder dort in sehr charakteristischen Wünschen und Werken bemerkbar machen, bis sie plötzlich im richtigen Augenblick, oft durch einen ganz geringfügigen Anstoß, elementar hervorbrechen und Allgemeingültigkeit erlangen — wobei dann, wie in diesem Falle, oft das aufrichtige Interesse und die Privatschatulle eines ehrlich für die Sache begeisterten Fürsten die ausschlaggebende Rolle spielen.

Die ersten praktischen Versuche, zu einer eindrucksreichen, künstlerisch vollwertigen, alle

wissenschaftlichen und ästhetischen Errungenschaften der Zeit nutzbringend verwendenden Bühnendarstellung zu gelangen, gehen auf den Grafen Brühl in Berlin und auf August Klingemann in Braunschweig zurück. Mangelhaftes Interesse weitester Kreise und durchaus unzureichende Mittel ließen aber diese Keime damals nicht recht zur Entwicklung kommen. Theaterfachleute und Kritiker, die für diese Reformbestrebungen Interesse zeigten, sorgten jedoch weiterhin dafür, daß die positiven Ergebnisse und vor allem die Grundsätze selbst nicht ganz in Vergessenheit gerieten. So versuchte namentlich der Regisseur Marr, der bis zu Anfang der siebziger Jahre am Hamburger Thalia-Theater leitend beschäftigt war, nicht ohne Erfolg im Sinne seines Lehrers Klingemann zu wirken. Und auch der dramaturgische Ästhetiker Theodor Rötscher, der langjährige verdienstvolle Theaterkritiker Berlins, wurde nicht müde, in seinen zahlreichen Schriften immer wieder auf den weiteren Ausbau des Theaters nach dieser Richtung hin zu verweisen — bis endlich Dingelstedt die neuen Ideen in Weimar und Wien wieder aufzugreifen wußte, indem er sich die Anregungen eines Immermann, Iffland, Tieck, Laube und Devrient zunutze machte, und auf Grund aller dieser systematischen Bestrebungen und Taten dann sehr bald die Meininger mit ihren künstlerischen Leistungen größten Stils folgten.

Wenn nun auch die besonders von Meiningen und Bayreuth ausgehenden Reformen insofern einen Ausnahmezustand darstellen, als sie nur für wenige Theater, die über die nötigen Geldmittel und über die nötige Muße zur Einstudierung verfügen, in ihrer ganzen Schwere in Betracht kommen, so haben die Gastspielreisen des Herzogs Georg und die Wagner-Festspiele dennoch auf den ganzen Bühnenbetrieb ungemein befruchtend gewirkt. Ein Aufschwung des gesamten Theaterwesens war die unmittelbare Folge. Die Freude am Schauen trieb von jeher die Leute ins Theater. Und jetzt gab es etwas zu schauen.

Die Theaterfreudigkeit, die sich sonst nur vorübergehend einmal bei einem Virtuosen-Gastspiel gezeigt hatte, zog wieder in weitere Volksschichten ein. Der Sinn für die Geschlossenheit einer theatralischen Kunstleistung wurde geweckt und bei den Empfänglicheren allmählich auch durchgebildet und die Forderung nach einem weihevollen Verlauf des einzelnen Theaterabends immer allgemeiner und dringender erhoben. Die kunstfreudige Jugend Deutschlands fühlte jetzt überhaupt das Bedürfnis, nach dem so günstig abgeschlossenen Kriege und seinen unmittelbar folgenden wirtschaftlichen Sturm- und Drangjahren nun auch endlich in eine neue Kulturepoche rein menschlichen und vor allem künstlerischen Genießens einzutreten, woraus natürlicherweise die nationale Schaubühne mit

ihren großen, allgemein zugänglichen Werten in erster Linie Nutzen zog.

Zwar ging es langsam, viel zu langsam. Denn auch heute stehen wir ja immer noch mitten im Wollen und Werden. Und was man bisher erreicht hat, ist gewiß noch nicht allzuviel. Über wertvolle Ansätze sind wir kaum hinausgekommen. Es geht aber doch schließlich weiter. Wir wollen es wenigstens glauben, die wir schaffend und leitend am Werk tätig sind. Es dürfte uns sonst wohl schwer fallen, im Kampf um die wirtschaftliche Sicherung des einzelnen Theater-Unternehmens auch noch die idealen Forderungen gebührend zu berücksichtigen und praktische Kulturdienste zu leisten.

II

In leitender Stellung sind am Theater neben dem Direktor, der bei staatlichen und städtischen Unternehmungen gewöhnlich den Titel Intendant führt, noch der Dramaturg — wenigstens bei größeren Instituten — und die Regisseure tätig.

Das Fremdwort Regisseur, das eigentlich so viel wie Verwalter heißt (Verwalter von Einkünften, von Staatseinkünften), pflegt man heute bisweilen — etwas umständlich zwar und nicht sehr schlagend — auf den Theaterzetteln mit Leiter der Aufführung einzudeutschen. In den Rezensionen und auch hinter dem Vorhang möchte man dagegen das Wort Spielleiter einbürgern, das die Funktionen des Regisseurs aber auch noch nicht sicher genug umgrenzt und deshalb im allgemeinen keinen rechten Anklang findet. Der Regisseur bedeutet uns heute denn doch viel mehr als nur den Leiter des Bühnenspiels. Etwas besser ist schon Spielmeister, wie ihn der Kölner Ästhetiker Baron Perfall einmal genannt hat. Hier wird zum mindesten die umfassende Künstlerschaft und die autoritativ-verantwortliche Stellung dieser für das einzelne Theater

so wichtigen Persönlichkeit festgelegt, ohne aber gerade den selbständigen Verwalter der dichterischen Pfründe, ohne seine universelle bühnenkünstlerische Tätigkeit dabei mit auszudrücken.

Da die Funktionen des eigentlichen Bühnenleiters sich nun nach kaufmännischen und künstlerischen Gesichtspunkten aufteilen oder doch aufteilen sollten und beide Sphären dieses bedeutungsvollen Amtes in gegenseitigem Abhängigkeitsverhältnis stehen, so hat der Theaterdirektor eigentlich von Rechts und Pflichts wegen den Dramaturgen und Regisseur mit dem geschäftskundigen Unternehmer zu vereinigen. Daß dies in der Praxis verhältnismäßig immer noch selten der Fall ist, ändert an der ideellen Forderung nichts. Vielfach beschränkt sich nämlich die Tätigkeit des Direktors, neben den rein geschäftlichen und repräsentativen Pflichten, auf die Zusammensetzung und Ergänzung des Personals, auf den Entwurf des Spielplans mit seinen Konsequenzen, auf Abschlüsse von Gastspielverträgen und auf die Annahme oder Ablehnung der aufzuführenden Neuheiten, deren Prüfung er entweder selbst vollzieht oder durch seine Dramaturgen und Regisseure vollziehen, zum mindesten vorbereitend vollziehen läßt.

Diese Tätigkeit verlangt allerdings an ersten Theatern schon eine große Arbeitskraft. Und nicht immer dürfte der oberste Chef einer großen Bühne zu einer durchgreifenden praktischen Betätigung

als Regisseur Zeit und Muße finden, da ihn ohnedies häufigere Reisen von oft mehrwöchiger Dauer seiner Wirkungsstätte fernhalten. Daß er aber imstande sein soll, gegebenenfalls auch die szenische Leitung des einzelnen Stückes zu übernehmen, und daß er dies tatsächlich hin und wieder, und zwar besonders bei künstlerisch wichtigen Gelegenheiten und möglichst der Reihe nach auf den verschiedenen Gebieten des weitschichtigen Repertoirs, tun muß, bleibt für sein Ansehen, seinen Einfluß und nicht zuletzt für die Leistungen des Ensembles von allergrößter Bedeutung. Schon deshalb, weil nur auf diese Weise eine nutzbringende fachmännische Kontrolle der Regisseure und ihrer Unterbeamten, der Inspizienten, des technischen Betriebsleiters und seiner Hilfskräfte, der Beleuchtungs- und Garderoben-Inspektoren und so weiter gewährleistet wird. Die starke Hand eines allverantwortlichen, allgegenwärtigen, allkundigen Leiters ist nirgends notwendiger als in dem höchst komplizierten Organismus eines Bühnengetriebes.

„Die Werke der Kunst sind verschieden", sagt Oscar Wilde in seinem ausgezeichneten Aufsatz Die Wahrheit der Masken, „aber das Wesen artistischer Wirkung ist Einheit. Wo es sich um die Regierung von Völkern handelt, kann man über den Vorzug der Monarchie, Anarchie und der Republik streiten: das Theater gehört unter die Macht eines gebildeten Despoten. Die Arbeit kann man teilen, den Geist, der sie lenkt, nicht."

Der moderne Theaterdirektor hat also eine wirtschaftliche und künstlerische Aufgabe in gleich sachverständiger Weise zu meistern: eine wirtschaftliche Aufgabe, die darin besteht, das richtige Verhältnis zwischen Betriebsetat und durchschnittlicher Tageseinnahme herzustellen — und eine künstlerische Aufgabe, die hauptsächlich darauf hinausläuft, zunächst geeignete Stücke auszusuchen und diese Stücke dann in einer durch die Güte und Zusammensetzung des Personals und durch die vorhandenen technischen Mittel gegebenen relativ-besten Inszenierung darzustellen, um so innerhalb dieser seiner künstlerischen Wirksamkeit noch wieder eine mehr literarische und mehr bühnenkünstlerische Verpflichtung zu leisten.

In dieser Beziehung haben wohl Eduard Devrients Worte aus dem fünften Bande seiner Geschichte der Schauspielkunst allgemeine Bedeutung: „Die Leitung eines Theaters muß darüber entscheiden," so sagt der bekannte Dramaturg, „ob ein dramatisches Gedicht gerade auf seiner Bühne und unter den gegebenen Umständen mit günstigem Erfolge aufzuführen sei. Der Vorstand hat also in Betracht zu ziehen, ob seine Kunstgenossenschaft die eigentlichen Talente für das Stück besitzt, ob sie würdige und förderliche Aufgaben darin findet und lebendigen Eindruck damit machen könne — ob das Publikum seines Theaters für das Stück empfänglich zu machen sein werde, und ob schließlich die Mittel zu einer

angemessenen Ausstattung vorhanden seien. Nur aus den speziellen Bedingungen seiner Bühne darf der Vorstand seine immer nur relative Entscheidung treffen."

* * *

Als richtigste Verwaltungsform eines größeren Theater-Unternehmens wird heute allgemein die Stellung des ganzen Kunstinstituts unter städtischer Obhut und Verwaltung erkannt (denn neben den paar deutschen Hofbühnen und den auch nicht sehr zahlreichen Privattheatern, die meist eine besondere Kunstart pflegen, kommen hauptsächlich die sogenannten Stadttheater für uns in Betracht). Ich habe über diese Dinge in meinem Buche Aufgaben des modernen Theaters (Bd. XVII meiner Monographien-Sammlung Das Theater, bei Schuster u. Loeffler, Berlin) ausführlicher gehandelt, worauf ich hier verweisen möchte.

Zu meiner Freude und Genugtuung ist nun gerade in der letzten Zeit ein Theater nach dem andern zum städtischen Regiesystem übergegangen: jüngst erst noch wieder Leipzig, Essen und Halle, denen sich Barmen-Elberfeld und noch andere Städte wohl demnächst anschließen werden, nachdem sich das System in Mannheim, Straßburg, Freiburg und anderorts im ganzen bewährt hat.

Auf eins muß dabei aber mit größtem Nachdruck hingewiesen werden: Man hat den Theater-

leiter — wenn er schon einmal für den schwierigen und undankbaren Posten geeignet erscheint — unter allen Umständen auch selbständig und verantwortlich arbeiten zu lassen. Man soll ihn nicht mit allerhand Nebenbehörden, vor allem nicht mit Laienkommissionen umgeben, deren Mitglieder oft ohne inneres Verhältnis zur Kunst und immer ohne nähere Kenntnis des Theaterbetriebes, vielfach auch ohne Sinn für die höchst eigenartigen psychologischen Probleme des Künstlers im allgemeinen und des Schauspielers im besonderen, den komplizierten, auf zahlreichen Imponderabilien ruhenden Apparat ins Bureaukratische hinüberleiten und damit nicht nur den größten Teil der Kraft des Intendanten in unfruchtbaren und meist ganz unnötigen Verwaltungsgeschäften aufgehen lassen, sondern ihm auch die unbedingt notwendige Bewegungsfreiheit nehmen, die nun einmal für eine Kunstleistung unerläßlich ist.

Die einzelne Kunsttat ist eine ganz und gar freiwillige Leistung. Der Anstellungsvertrag kann vom städtischen Bühnenleiter verlangen, daß er die Verwaltungsmaschine in Ordnung hält, überhaupt für einen geregelten, würdigen, finanziell einwandfreien Betrieb sorgt und allerlei Repräsentationsgeschäfte angemessen erledigt. Kein Mensch vermag ihn aber zu zwingen, den maßgebenden Regieeinfall für irgendeine große Inszenierung zu haben. Das sind Gottesgaben, die dem Wunsch und Willen des Bürgermeisteramts, oder wie immer die Be-

hörde heißen mag, nicht unterstehen. Nur allzu leicht kann man hier die schöpferische Tätigkeit untergraben, indem man dem Künstler mit allerlei Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten in die Parade fährt — ebenso wie man wieder durch rücksichtsvolle Behandlung die künstlerische Produktionskraft des Einzelnen und des Ensembles ganz außerordentlich zu steigern vermag.

Der städtische Theaterbetrieb darf nicht in derselben schemenhaften Weise geleitet werden, wie meinetwegen das Gas- und Wasserwerk oder die elektrische Straßenbahn. Weil die Lebens- und Leistungsbedingungen so ganz andere sind, weil es sich nicht um mechanische Herstellung von Gas und Elektrizität, sondern um höchst lebens- und kunstvolle Darstellungen ästhetischer Phänomene handelt. Der Theaterleiter muß jeden Tag für acht Uhr abends eine auf ganz persönliche Leistungen Vieler und Verschiedener gegründete Kunsttat liefern, die (wie jede Kunsttat) auf der ganz und gar freiwilligen Entfaltung unabschätzbarer Werte beruht.

Es ist also grundfalsch, Leiter und Personal der städtischen Schaubühne mit einer Unmasse von Verordnungen und Paragraphen in Fesseln zu schlagen und auf diese Weise ganz gehorsame, autoritätswillige Kleinbürger aus ihnen zu machen. Man sollte vielmehr froh sein, daß sich bei vielen Theaterkünstlern noch ein Rest des alten Komödiantentums bewahrt hat: ein Gefühl des bis zu

gewissem Grade immer noch Fessellosen, Freizügigen.

Die Theaterkünstler leben nun einmal unter einem andern, einem höhern atmosphärischen Druck, den man unbedingt erhalten sollte, weil er für die einzelne Leistung und für die künstlerische Kultur am Institut unbedingt notwendig ist. Ein großer Takt, viel Liebe zur Sache (zu Kunst und Künstlern) und ein vorurteilsfreies Menschentum scheinen deshalb bei den mit der Aufsicht des Theaters betrauten Kommissionen unerläßlich. Und es ist höchst bedauerlich, wenn man hin und wieder sieht, wie die großen Vorteile, die das System der städtisch verwalteten Schaubühne auf der einen Seite bietet, zum Teil dadurch wieder wettgemacht werden, daß man an den leitenden Stellen den eigenartigen Verhältnissen des Theaterbetriebes nicht immer in genügender Weise Rechnung trägt und durch unkluge, bureaukratische Maßregelungen die künstlerischen Kräfte des zur Leitung berufenen Einzelnen und des Ensembles nicht zur Entfaltung kommen läßt.

* * *

Gleichsam als Assistenten seiner umfassenden Tätigkeit gehen dem obersten Leiter in erster Linie der Dramaturg und der Regisseur zur Hand: der Dramaturg, indem er nach eingehender Lektüre und kritischer Beschäftigung mit den zahl-

losen Manuskripteingängen das Wertvolle heraushebt, zur Annahme empfiehlt und gegebenenfalls noch theatermäßig herrichtet — der Regissseur, indem er das dichterische Kunstwerk in die stilgerechte Bühnenerscheinung aufgehen läßt.

Beide Hilfskräfte der Oberleitung, die für ihre künstlerischen Maßnahmen dem Publikum und der Kritik gegenüber die Verantwortung übernehmen, sollten bei wichtigeren Vorgängen im Theaterbetriebe, vor allem bei Besetzungsfragen und beim Aufstellen des Spielplans, beratend mitstimmen dürfen. Dies hat allerdings nur dann wirklichen Sinn und Zweck, wenn die Betreffenden auch tatsächlich treu zu ihrem Direktor stehen und stehen können, das heißt wenn sie selbst nicht spielen, also nicht in die Versuchung kommen, bei diesen zum Wohle des Ganzen angesetzten Besprechungen persönliche Vorteile für sich als Darsteller herauszuschlagen.

Natürlich wird bei den maßgebenden Persönlichkeiten, besonders beim Direktor selbst, eine große Menschen- und Weltkenntnis im allgemeinen und eine große Kenntnis des Publikums, des ganz bestimmten Publikums im besonderen, verlangt. Ihnen erwächst nicht nur die verhältnismäßig leichte Aufgabe, den Besuchern immer das vorzusetzen, was sie in ihrer Mehrheit zur Befriedigung des Unterhaltungs- und Sensationsbedürfnisses nun einmal unbedingt beanspruchen, sondern die viel schwierigere, undankbarere, aber weit

selbstbefriedigendere Pflicht, die große Masse, so gut und so weit es gehen will, zur Kunst und durch die Kunst zu erziehen.

In diesem Sinne bleibt Heinrich Laube wohl noch für lange das Muster eines feinsinnigen, künstlerisch fühlenden und handelnden Bühnenleiters. Der berühmte Burgtheater-Direktor war bekanntlich, neben seinen ganz hervorragenden Fähigkeiten als Regisseur, ein sehr kundiger, selten fehlschlagender Diagnostiker für schauspielerische Talente und für wirksame Theaterstücke — dazu aber auch ein ausgezeichneter Kenner des Publikums, der sehr genau wußte, wie weit er in jedem einzelnen Fall gehen durfte, der sich aber auch niemals verhehlte und, wo es anging, stets praktisch bewies, daß die große Menge zu leiten, durch folgerichtiges allmähliches Hinführen schließlich doch zum Guten und Schönen zu überzeugen und zu bekehren ist. So hat er oft ihm wertvoll erschienene dramatische Arbeiten auch vor leeren Häusern jahraus, jahrein wieder herausgebracht, um seine Wiener doch noch zu zwingen, das Gehaltvolle in dem betreffenden Stück anzuerkennen. Dies ist ihm zu seiner größten Freude und Genugtuung denn auch nicht selten geglückt.

Freilich darf man bei der Anerkennung dieses dankenswerten Verfahrens das eine nicht außer acht lassen: was dem Hofburgtheaterleiter mit seinen großen Mitteln recht bleibt, ist noch lange nicht dem kleinen Stadttheaterdirektor billig. Hier

spielt für die Repertoirbestimmung der Kassenrapport leider die ausschlaggebende Rolle. Und nur zu oft gehen dann die besten künstlerischen Vorsätze in die Brüche.

Überhaupt werden ja manche der im Laufe dieser Ausführungen geforderten Wünsche zum weiteren Ausbau des modernen Theaterbetriebes schon deshalb nicht durchweg ganz zu erfüllen sein, weil die materiellen Grundlagen fehlen oder doch nicht genügen. Es handelt sich hier ja aber bei unseren Untersuchungen wesentlich um die systematische Beschreibung eines idealen Zustandes, dem die großen, reich bemittelten Theater nahekommen können und dann auch unbedingt nahekommen sollen, und dem die kleineren Theater nach Möglichkeit nahezukommen wenigstens versuchen müssen.

* * *

Es bedarf nun bei manchen, vor allem bei den klassischen Werken zwischen der dramatischen Dichtung selbst und ihrer eigentlichen Inszenierung noch einer literarisch-dramaturgischen Tätigkeit: der Bühneneinrichtung. Der Text muß den allgemeinen Kulturbedingungen und den Verhältnissen des jeweiligen Theaters im allgemeinen und besonderen angepaßt werden. Diese oft gar nicht so einfache, viel Takt, Stilgefühl und Scharfsinn erfordernde Arbeit ist vorwiegend Sache des Dramaturgen.

Der Name Dramaturg (Dramaturgie) geht bekanntlich bis auf Lessing zurück. Nur verstand der große Bühnentheoretiker seinerzeit etwas ganz andres darunter, als wir heutzutage. Der Dramaturg war ihm wesentlich Kritiker — die Dramaturgie ein kritisches Register aller aufgeführten Stücke. Er selbst schrieb ja das klassische Buch dieser Art.

Jetzt ist das anders. Die heutigen Dramaturgen besorgen entweder die literarischen Sekretärgeschäfte des mit kaufmännischen Sachen überladenen Direktors oder lesen, ordnen und bearbeiten die Stücke und setzen sie dann vielfach auch in Szene. Oder sie tun beides und noch manches andere dazu und natürlich dann nichts ordentlich. Ich weiß von einem großen Stadttheater Westdeutschlands, wo sich der Sekretär-Dramaturg-Regisseur auch noch als Chargenspieler nützlich macht.

Vielfach — und dies ist bei weitem häufiger — hat der Dramaturg an den deutschen Bühnen aber durchaus nichts Rechtes, systematisch Belangvolles zu erledigen. Seine Tätigkeit ist sogar meist niedrig und unwürdig.

Er muß Waschzettel an die Presse und Briefe an die Verleger, Agenten und Autoren schreiben, muß Besuche auf den Redaktionen machen und alle die Leute empfangen, die dem Direktor peinlich oder lästig sind. Dann hat er vielleicht eine belanglose Theaterzeitung zu redigieren, hin und

wieder einmal einen Prospekt für eine neue geschäftliche Unternehmung aufzusetzen, zu Beginn der Saison allenfalls einen klangvollen Plan für einen historischen Zyklus zu entwickeln, der dann aber nie ausgeführt wird, und, wenn es hoch kommt, einmal bei passender Gelegenheit einen Prolog zu dichten. Nebenher versucht er dann den Wust von Einsendungen zu bewältigen, die Manuskripte wenigstens der Nummer nach zu ordnen und zu katalogisieren und liest von Zeit zu Zeit auch einmal ein paar Dramen, über die er dann ein schriftliches Gutachten fällt, wogegen es keinerlei Revision gibt, um das sich aber im Grunde auch niemand kümmert. Schließlich hat er drängende Autoren mit einem nichtssagenden Schreiben oder, wenn sie gar in die Sprechstunde kommen, mit höflichen Phrasen abzufertigen, was um so unangenehmer ist, als hier meist einflußreiche Leute (Kritiker, Theaterkomiteemitglieder, Mäcene aller Art) oder aufdringliche Phantasten (Schauspieler, Lokaldichter und Gymnasiallehrer) mit ihren Wünschen erscheinen und immer wieder erscheinen. Dann muß er in den Generalproben die Gäste unterhalten, mit den etwa schon anwesenden Kritikern literarische Gespräche führen und gelegentlich auch Dinge anbringen, auf die der Direktor oder der Regisseur Wert legen — muß überhaupt auch sonst den Maître de plaisir spielen: die im Parkett den Proben folgenden Damen des Ensembles über lange Pausen während der Um-

bauten hinwegflirten und von den Herren die neuesten Kulissenwitze erhaschen und weitergeben. Es fehlt nur noch, daß er auch kontraktlich verpflichtet würde, den Kindern des Direktors Unterricht in fremden Sprachen zu geben.

Eine Berliner Zeitung veröffentlichte vor Jahren einmal gelegentlich einen hübschen, sehr bezeichnenden Scherz, der sich in einem ganz neuen Theater, das die Unterstützung vieler künstlerischer Kräfte und besonders zahlreicher dramaturgischer Berater genießt, ereignet haben soll. Der erste Logenschließer versuchte hier seinen Kollegen vor Beginn der Generalprobe klarzumachen, wem der Eintritt in das Parkett gestattet ist, indem er sie folgendermaßen instruierte: „Also vorn, hinter die Musike, kommen nur rein der Herr Direktor, der eine Übersetzer, der andere Übersetzer, der Regisseur, der eine Maler, der andere Maler und — was so die Dramaturgen sind!“

Der gute Mann wußte eben gerade so wenig wie die meisten Kunstfreunde, was die sogenannten Dramaturgen an unserm heutigen Theater eigentlich tun und zu tun haben. Bekanntlich hat Hermann Bahr in seiner Komödie Die gelbe Nachtigall diese ganze Dramaturgen-Herrlichkeit auf das köstlichste verspottet.

Es ist nun gewiß nicht ganz leicht, die Tätigkeit des ernsten dramaturgischen Beraters, wie ihn ein großes, modernes Theaterwesen unbedingt

verlangt, scharf zu umreißen. Das hängt in erster Linie von der Persönlichkeit des betreffenden Dramaturgen ab. Solange man dies wichtige Amt mit ganz jungen, eben von der Universität kommenden Doktoren oder gar mit Leuten besetzt, die aus Theaternarrheit oder Amüsementsbedürfnis einem andern Beruf entlaufen sind, kann natürlich von irgendeinem Nutzen für das betreffende Institut keine Rede sein. Auf diesen Posten gehört ein reifer und ganzer Mann, der Lebens- und Bühnenerfahrung besitzt — der mit gewinnenden Umgangsformen und verläßlicher allgemeiner Bildung eine so starke menschliche und künstlerische Eigenart hat, daß ihm auch der jüngste und wildeste Anfänger Achtung und Vertrauen entgegenbringt.

Jedenfalls sollten dem Dramaturgen zunächst einmal alle Sekretärarbeiten genommen werden und dafür die vielen Funktionen im künstlerischen Betriebe der Bühne ohne weiteres zufallen, die literarische Bildung und Geschmack verlangen. Denn sie allein fordern schon die Kraft eines ganzen Mannes. Dazu müßte er natürlich in erster Linie als künstlerischer Beirat des Direktors auch maßgebenden Einfluß und bestimmte Rechte haben, müßte ihm eine Stellung und damit eine Verantwortung gegeben sein, die dem übrigen Personal, vor allem den Schauspielern, nicht verborgen bleiben dürfte. Denn am Theater wird vielleicht noch mehr wie anderorten nur dem eine gewisse

Gefolgschaft geleistet, der etwas zu sagen, der etwas zu verantworten hat. Mitläufer sind dem Schauspieler gar nichts. Sie erscheinen ihm als komische Figuren. Und der Dramaturg ist meist so eine komische Figur.

Als eine der wichtigsten Aufgaben käme für den Dramaturgen zunächst wohl die Ausgestaltung des Jahresspielplanes in Betracht, die einer Reihe von nicht immer leicht zusammenzufassenden Bedingungen untersteht. Werden doch neben geschäftlichen auch künstlerische Gründe die Ökonomie des Spielplans zu beeinflussen haben. Da ist in erster Linie auf eine Steigerung des Gebotenen zu achten und trotzdem die abnehmende Kraft der Schauspieler und Regisseure entsprechend zu berücksichtigen. Ein geschickter Dramaturg wird niemals die beiden Teile des Faust etwa für den Schluß der Saison zur Aufführung empfehlen und ebensowenig ein erfolgversprechendes Stück bis ganz zu guter Letzt aufsparen, wenn er nicht die wirtschaftlich sehr gefährlichen Monate Mai und Juni gerade mit einem Schlager bedenken will. Überhaupt sind die verschiedenen Phasen des gesellschaftlichen Lebens, sind der Karneval, Kongresse und andere den Theaterbesuch in dieser oder jener Hinsicht beeinflussende Veranstaltungen bis hin zu lokalen Eigentümlichkeiten in Rechnung zu stellen.

Der Spielplan eines Geschäftstheaters — und das sind ja immer noch die meisten, bis zu ge-

wissem Grade auch die unter städtischer und staatlicher Obhut stehenden — kann ja gewiß nicht nur, kann nicht einmal vorwiegend aus literarischen Werken bestehen. Wir wollen uns da keinen Illusionen hingeben. Man verlangt aber doch mit Recht von einer Bühne, die ein Kunstinstitut sein will — und diesen Vorzug haben wiederum die meisten — daß die fremden und heimischen Klassiker und auch das Theater der Lebenden einen ganz bestimmten, und zwar nicht zu kleinen Raum im Jahresrepertoir einnehmen. Und dafür ist der Dramaturg als literarisches Gewissen des Direktors dem Publikum in allererster Linie verantwortlich. Er hat eben die sicher nicht so ganz einfache Aufgabe zu lösen, die Forderungen der Literaturfreunde mit den anderen Bedingungen des Spielplans in Einklang zu bringen.

Hieraus erwächst dem Dramaturgen die Pflicht, die Manuskripteingänge regelmäßig und eingehend zu prüfen, unbekannten dramatischen Talenten nachzuspüren und sich nicht auf die paar hauptstädtischen Schlager zu beschränken. Diese Arbeit ist an einer großen Bühne, der durchschnittlich 400 bis 500 Dramen im Jahr eingereicht werden, keineswegs gering, kann aber von einem gewandten Manne mit gehöriger Sachkenntnis und schlagfertiger Urteilskraft doch ganz gut erledigt werden. Die meisten Manuskripte dürften sich ja schon nach wenigen Stichproben als unbrauchbar erweisen. „Um einen neuen Wein zu

probieren, braucht man nicht gleich ein ganzes Faß leer zu trinken," sagt Oscar Wilde. Es bleibt also immer nur ein recht kleiner Bruchteil von Manuskripten übrig, der eine genauere Einsicht verlangt. Ihr sollte dann allerdings an einem größeren Kunstinstitut auch mit Lust und Liebe entsprochen werden, durch einen geschickten, gebildeten Dramaturgen entsprochen werden können.

Für die Praxis ist zu empfehlen, daß der Dramaturg nach der Lektüre auf besonderen Blättern kurzgefaßte schriftliche Gutachten erstattet. Der Direktor wird dann aus dem Urteil des Dramaturgen entnehmen können, welche Stücke sich für ihn der Nachprüfung lohnen. Und eine gelegentliche Konferenz tut dann noch ein übriges.

Vor allem hätte der Dramaturg aber, wie gesagt, bei den Klassikeraufführungen und auch sonst die Textredaktion zu überwachen. Shakespeare, Goethe und Schiller werden bekanntlich, selbst an unseren größeren Bühnen, mit meist einheitlichen, traditionellen Strichen aufgeführt, die fast nie auf gute Vorbilder, sondern vielfach sogar auf die für Gastspiele eingerichteten Regiebücher berühmter Virtuosen zurückgehen. Und hieran wird bei den Klassikervorstellungen, die man immer noch vielfach dem zweiten oder dritten Regisseur überläßt, nun keineswegs gerüttelt. Es war eben immer so. Und wie es einmal war, ist es gut. Nirgends wurzeln so bequeme, aber höchst

verwerfliche Schlußfolgerungen tiefer als beim Theater.

Vielleicht daß mit den gesteigerten Ansprüchen des großen Publikums und der Kritik in absehbarer Zeit einmal eine geschlossene Regelung dieser wichtigen Frage durch eine dramaturgische Körperschaft oder durch einen rührigen Verlag durchgeführt wird. Eine Reihe theatralisch-zielbewußt und doch künstlerisch-achtungsvoll eingerichteter Textbücher der beliebtesten Klassiker würde an den zahlreichen Provinztheatern zweifellos als eine Wohltat empfunden werden.

Hier und da sind ja gewiß schon erfolgreiche Klassikerbearbeitungen im Druck erschienen: von Eugen Kilian, Karl Zeiß, Arthur Seidl und anderen. Wieviel gute und moderne Einrichtungen ständiger Repertoirstücke schlummern aber in den Archiven der großen Theater oder sind nur jedesmal an diesem einen Institut in Gebrauch, die doch zur Hebung unserer Theaterkultur so viel beitragen könnten, wenn man sie der Allgemeinheit zugänglich machen würde. Ich habe oft bedauert, daß die jedesmal so mühsame und zeitraubende Arbeit, die ich auf die Bühneneinrichtungen des Wallenstein, des Faust, Götz und anderer Klassiker, des Ibsenschen Brand, seiner Kronprätendenten und auch auf manche moderne Komödie verwenden mußte, nicht besser nutzbar gemacht wird. Und es ist mir immer eine besondere Freude, wenn ich diese meine Regiebücher

dem einen oder andern Kollegen kleinerer Theater herleihen kann.

Die Meininger, deren Verdienste auch auf dramaturgischem Gebiete außerordentlich groß sind, und deren Errungenschaften gerade für die Dramaturgie der Klassiker zum Teil sogar vorbildlich sein müßten — die überall da, wo die Unkunst gewissenloser Gastspieler und ohnmächtiger Regisseure schlechte Bühneneinrichtungen gezeitigt hatten, auf den Originaltext zurückgingen und darauf eine neue, sinnvolle Redaktion gründeten, haben damit leider nur sehr wenig gefruchtet. Ihr bei Fr. Conrad in Leipzig erschienenes Repertoir des herzoglich Sachsen-Meiningschen Hoftheaters in 30 Bändchen verstaubt auf den Speichern des Verlages. Vielleicht, daß die Kommission, die auf Betreiben Max Martersteigs vom Deutschen Bühnenverein eingesetzt worden ist, um zunächst spielbare Bearbeitungen von Werken Shakespeares und anderer ausländischer Klassiker herauszugeben, hier mit der Zeit Wandel schaffen wird.

Solange es nun aber keine allgültigen, sorgsam und verständnisvoll hergerichteten Klassikertexte für das gesamte deutsche Theater gibt, wäre jedesmal der Dramaturg für die an seiner Bühne gebräuchliche Bearbeitung verantwortlich zu machen. Und kann er bei der bekannten Eile, mit der Repertoirstücke einstudiert zu werden pflegen, nicht alles auf einmal erledigen und nicht gleich das

ganze klassische Repertoir reformieren, so müßte man doch wenigstens verlangen, daß die unsinnigsten Verstöße gegen das künstlerische Wollen des Dichters endlich einmal herauskommen. Wenn zum Beispiel in Köln, Berlin, Straßburg und anderorten noch heute der letzte Auftritt der Maria Stuart und ebenso die Audienzszene schlechthin fortbleiben, so will man es kaum glauben, daß hier ein Dramaturg im Nebenzimmer des Direktors sitzen soll. Eine größere künstlerische Fahrlässigkeit im Amte wäre sonst kaum auszudenken.

Die Aufgabe des Dramaturgen, die einzelne Dramendichtung vollends bühnenfähig zu machen, muß nun bei Stücken aus früheren Kulturperioden sehr oft zu einer regelrechten Bearbeitung führen. Sie wird für die klassischen Erzeugnisse der Weltliteratur dadurch bedingt, daß wir sie nur dann genießen können, wenn man sie uns im Gewande unserer Welt- und Menschenanschauung zur Darstellung bringt. Diese Aufgabe mag sehr schwer sein. Sie ist aber zu lösen. Diese Dramen sind ja vor allem deshalb unsterblich, weil sie allmenschlichen Inhalt haben: ewige Gedanken in ewiger Form. Was sich je und immer hat begeben, das allein veraltet nie. Das Ewige muß aber konserviert werden, wenn es uns nicht verloren gehen soll. Nur dadurch, daß wir die Meisterwerke der Vergangenheit unseren heutigen Bedingungen einzuordnen versuchen, bleiben sie uns erhalten. Die Wahrheit, auch die künstlerische

Wahrheit, ist nicht eine Tochter der Autorität, sondern eine Tochter der Zeit.

Sehr oft bedingt aber auch eine für die Darstellung auf der modernen Bühne ungeeignete dramaturgische Struktur eine gründliche Durch- und Umarbeitung des einzelnen Werkes. Der Götz ist zum Beispiel, mit seinen zweiundvierzig Verwandlungen des Originals, auf der modernen Bühne nicht ohne weiteres zu spielen. Auch wenn das Theater das technische Problem lösen könnte (was heute vielleicht sogar möglich ist), würde doch das Publikum ganz und gar versagen — abgesehen davon, daß die recht wilde Szenenfolge des sonst so genialen und wirksamen Sturm- und Dranggedichts unseren Ansprüchen an den Verlauf einer dramatischen Handlung durchaus nicht genügt. Hier muß also eine sehr energische dramaturgische Arbeit einsetzen, die das Szenarium bedeutend zu vereinfachen und zu vereinheitlichen und die außerdem noch die drei verschiedenen Fassungen des Stückes zu berücksichtigen hat.

Daß der Bearbeiter hierbei dann sehr behutsam und bescheiden zu Werke gehen muß, erscheint uns heute selbstverständlich. Hinzudichtungen sind ganz und Änderungen einzelner Verse oder Sätze nach Möglichkeit zu vermeiden. Der Bearbeiter hat sich auf rein dramaturgische Maßnahmen, auf kleinere und größere Striche, auf Umstellungen und Zusammenziehungen von Szenen und Szenenteilen zu beschränken und den

Dichter ausschließlich selbst sprechen zu lassen. Die für ihre Zeit gewiß sehr wertvoll gewesenen Bühnenbearbeitungen Devrients und Wilbrandts, von denen des großen Schröder und seiner unmittelbaren Nachfolger gar nicht zu reden, sind deshalb für uns heute nicht mehr zu gebrauchen.

Ebenso müßte es Sache des Dramaturgen sein, bei fremdländischen Autoren die Übersetzung zu bestimmen, die der Aufführung zugrunde gelegt werden soll. Daß Ibsen vielfach noch immer in der damals gewiß gutgemeinten und dankenswerten Verdeutschung der Herren Passarge und Lange geboten wird, wo uns die Monumentalausgabe jetzt die vom Dichter selbst bestimmten Texte liefert, legt doch der ernste Kunstfreund beispielsweise ohne weiteres dem Dramaturgen zur Last.

Gewiß ist diese Aufgabe ganz besonders schwierig. Die Schauspieler lernen ja den Wortlaut ihrer Rollen nur höchst ungern um. Und dann haben sich viele Theaterdirektoren durch den sogenannten Pflichtschein gebunden, von den Verlegern, die ihnen die Saisonneuheiten vermitteln, auch die älteren Stücke, vor allem die fremdsprachigen Werke, zu entnehmen, wodurch sie natürlich auf eine ganz bestimmte Übersetzung für längere oder kürzere Zeit hin festgelegt sind. Trotzdem müssen sich aber Mittel und Wege finden, um hier, wenn auch nur allmählich, Abhilfe zu schaffen.

Schließlich könnte der Dramaturg auch noch durch literarische Vorträge in besonderen Zyklen oder vor wichtigen, schwierig zu erfassenden Uraufführungen durch gutgeschriebene orientierende Artikel in der Theaterzeitung oder in der Tagespresse und vielleicht auch durch gelegentliche literarische Ansprachen auf der Leseprobe eine bedeutungsvolle Wirksamkeit entfalten. Er hätte überhaupt bildungsbedürftigen und eifrigen Schauspielern jederzeit mit Rat und Tat zur Verfügung zu stehen, mit ihnen über schwierige Rollen zu sprechen, Literaturnachweise zu geben und in diesem Sinne die Fachbibliothek des Theaters zu verwalten, zu ergänzen und dem Schauspieler gelegentlich bequem zugänglich zu machen.

Übrigens hat auch der Regisseur die endgültige Fassung des Textes zu verantworten, hier also entscheidend mitzusprechen, weil ja doch die Bühnenwirkung letzten Sinnes den Ausschlag gibt. Die Tätigkeit des Dramaturgen und Regisseurs kann eben nicht scharf gegeneinander abgegrenzt werden. An kleineren Bühnen wird der Regisseur die Arbeit des Dramaturgen sogar größtenteils mit übernehmen müssen. Und es liegt künstlerisch sehr viel Richtiges darin, wenn der Regisseur sein eigener Dramaturg und der das Schauspiel vorbereitende Dramaturg auch der Regisseur ist. Dies muß vielleicht (zusammen mit der wachsenden Zahl sogenannter literarischer, das heißt allgemein gebildeter Regisseure) als der

Hauptgrund dafür gelten, daß der Nur-Dramaturg sich trotz aller theoretischen Vorkämpfer im praktischen Bühnenbetrieb noch immer nicht seine rechtmäßige Stellung hat verschaffen können. (Um dieser an sich zweckmäßigen Personalunion von Regisseur und Dramaturg Ausdruck zu geben, wurde übrigens jüngst das greuliche Wort Regiedramaturg zu prägen versucht.)

Im ganzen wird man nach alledem die Funktionen dieser beiden wichtigen Persönlichkeiten der Bühne etwa dahin festlegen können, daß der Dramaturg die literarische Leitung des gesamten Instituts zu versehen und im großen die Verantwortung für den an seiner Bühne herrschenden Geist zu tragen, also für ein richtiges Verhältnis im Spielplan zu sorgen und das Aufführungsmaterial in großen Zügen festzulegen hat — daß hingegen der Regisseur jedesmal eine bestimmte einzelne Aufgabe zuerteilt bekommt, für deren bühnenmäßige Durchführung er allein mit allen Konsequenzen die Verantwortung trägt.

Ist der Direktor nun aber selbst eine starke künstlerische Persönlichkeit mit einer besonders ausgiebigen Arbeitskraft, so wird er, zum mindesten bei wichtigen Anlässen, auch die Geschäfte des Dramaturgen und Regisseurs mit besorgen. Die Herren, die diese Ämter bekleiden, verlieren dann natürlicherweise an Bedeutung.

* *
*

Zur genauen Festsetzung des Wochenspielplans, der bei den meisten Theatern am Sonnabend zu erscheinen pflegt, zur Besprechung der allgemeinen Repertoirverhältnisse für die nächstfolgende Arbeitsperiode und zur Schlichtung von allerlei Beschwerden sind bei vielen Bühnen sogenannte Regie- oder Repertoirsitzungen üblich, die einmal in der Woche, gewöhnlich Donnerstags oder Freitags, stattfinden. An ihnen nehmen die Regisseure, die Kapellmeister, der Oberinspektor (als Chef des gesamten Hauswesens), der technische Inspektor (als Chef des technischen Bühnendienstes) und der Dramaturg teil. Der Direktor führt den Vorsitz.

Diese wöchentlichen Zusammenkünfte der sogenannten Vorstände sind für einen großen, Oper und Schauspiel umfassenden Theaterbetrieb unbedingt notwendig. Selbst der erfahrenste und umsichtigste Direktor kann die Verhältnisse eines so verzweigten Kunstinstituts, wie es ein modernes Theater darstellt, nicht so bis ins einzelne übersehen, daß er den Spiel- und Probeplan mit den vielen, genau gegeneinander abzuwägenden Daten korrekt, das heißt durchaus verläßlich aufzustellen vermag. Dazu bedarf es oft langwieriger und gründlicher Auseinandersetzungen unter den verschiedenen Mitgliedern des Kollegiums, die sich manchmal sogar zu scharfen Kontroversen zuspitzen, wenn es gilt, das vermeintliche Recht auf eine Mindestzahl von Proben zu erkämpfen

oder sonst irgendwelche Vorteile für dieses oder jenes künstlerische Projekt herauszuschlagen. Namentlich da, wo sich die Schauspielvorstände gegen die, aus Kassenrücksichten stark dominierende Oper wehren müssen — was leider wohl fast überall zutrifft — sind diese Regiesitzungen unbedingt notwendig. Das Schauspiel würde sonst ganz an die Wand gedrückt werden.

Die Leitung dieser wöchentlichen Besprechungen im Vorstandskollegium, die ebensoviel Zielbewußtsein wie unbeschränkte Beherrschung des gesamten kaufmännischen und künstlerischen Apparates erfordert, gehört zu den schwierigsten Aufgaben des Direktors. Die Meinungen und Bedürfnisse der oft recht temperamentvollen Mitglieder genügend zu Worte kommen zu lassen, sie schnell und doch gründlich durchzuprüfen und alle dann zum Wohle des Ganzen in ein gemeinsames, verhältnismäßig ruhig dahinfließendes Bett zu lenken, erfordert ein Maß an Menschlichkeit, an Takt und diplomatischem Geschick, wie es leider so viele Theaterleiter bei ihrer, sonst ja auch wieder unbedingt notwendigen autokratischen Veranlagung nicht aufzubringen vermögen.

Ist aber der Theaterbetrieb kleiner, so erübrigt es sich von selbst, den immerhin recht umständlichen Apparat des Regiekollegiums in Bewegung zu setzen. Es wird hier ja ohnedies viel unnützes Zeug geredet, was man nicht ohne weiteres

begünstigen möchte. Und dann bietet eine solche Sitzung doch auch hin und wieder Gelegenheit, ganz unmerklich irgendeinen persönlichen Wunsch durchzudrücken, der mit dem eigentlichen Zweck der Einrichtung nichts zu tun hat. So ist zum Beispiel für ein reines Schauspieltheater die Aufstellung des Spiel- und Probeplans meist verhältnismäßig einfach, so daß ein erfahrener Direktor diese Arbeit, zusammen mit dem ersten kaufmännischen Beamten des Unternehmens, ohne allzuviel Schwierigkeiten zu leisten vermag. Gelegentliche Rücksprachen mit den Regisseuren und Dramaturgen auf der Bühne, im Konversationszimmer oder, wenn nötig, auch im Direktionsbureau können ja leicht und zwanglos die nötigen Unterlagen schaffen. Und alle übrigen Wünsche mögen in der Sprechstunde des Direktors vorgebracht werden, die er ja ohnehin regelmäßig zwei- oder dreimal in der Woche abhalten muß. Auch haben die Vorstände gewöhnlich jederzeit beim Direktor Zutritt.

In dem Augenblick, wo die Vorstände, vor allem die Regisseure, nun als leitende Persönlichkeiten vor das Ensemble zu treten haben, sollte man sie auch verantwortlich, also selbständig arbeiten lassen. Es gibt aber Direktoren, die den Regisseuren fortwährend hineinreden und nicht nur gelegentlich kritische Bemerkungen machen, sondern ganze Szenen umwerfen und der künstlerischen Arbeit damit eine andere Richtung

geben. Ich halte das für falsch. Zunächst muß die Autorität des Regisseurs dem Personal gegenüber gewahrt werden. Sie hat ohnehin meist nicht viel zu bedeuten und bedarf dringend der Stützung durch den Direktor. Und dann ist die Regieleistung doch eine geschlossene künstlerische Tat, die einem einheitlichen Willen entspringt und nur einem einheitlichen Willen entspringen kann — die zu ihrer Durchführung wohl eine Anzahl von Hilfskräften braucht, aber immer nur von einem einzigen Kopf geleitet und zur endgültigen Erscheinung gebracht werden kann. Hat der Regisseur seine bestimmte Inszenierungsidee und ist er sich über den Weg im klaren, den er gehen will, so wird er niemanden neben oder gar über sich dulden. Selbst den allgewaltigen und allwissenden Herrn Direktor nicht. Er muß seinen Weg zu Ende gehen. Oder er läßt sich von einem Andern ablösen, der dann eine andere Richtung einschlägt. Etwas Drittes gibt es nicht. Der einzelne Regisseur ist dem Publikum und der Presse für seine Inszenierung allein verantwortlich. Er steht auf dem Zettel und muß seine Haut zu Markte tragen. Er soll die Vorteile eines Regieerfolges genau so spüren und auch allein genießen, wie die Nachteile etwaigen Mißlingens. Nur dann vermag er jedesmal sein Letztes und Bestes einzusetzen. Der Direktor muß eben überzeugt sein, daß der betreffende Regisseur seiner Sache gewachsen ist. Hat er diese Überzeugung — und nur dann wird

er ihm eine Regieaufgabe anvertrauen — muß er ihn auch unbedingt ans Ziel kommen lassen. Sein Eingreifen wird entweder eine heillose Verwirrung erzeugen, oder er wird das Stück ganz und gar selbst inszenieren. Was er dem Regisseur etwa zu sagen hat, soll er beim Inszenierungsauftrag selbst vorbringen.

Natürlich ist damit nicht gleich gesagt, daß sich der Regisseur im einzelnen nicht raten lassen soll. Im Gegenteil. Ich stehe meinen Regisseuren gern zur Verfügung und bemühe mich, ihre Absichten zu begreifen und im Sinne dieser Absichten zu raten und zu helfen. Ich höre auch selbst gern auf gute Bemerkungen meiner Hilfsregisseure und anderer, im Augenblick nicht gerade unmittelbar beteiligter Fachleute, wenn ich weiß, daß sie mich und meine Inszenierungsidee verstanden haben. Unter diesen Umständen sehen vier oder sechs Augen tatsächlich oft mehr als zwei. Und es gibt ja bei einer großen Inszenierung genug zu sehen.

III

Was uns die Meininger bei allen Bedenklichkeiten ihrer Inszenierungsweise, die sich dann erst bei ihren Epigonen besonders unangenehm bemerkbar machten, doch ein- für allemal geschenkt — was wir vor unseren Vätern, die im wesentlichen nur Schauspieler, aber kein Ensemble kannten, jetzt voraus haben: ist das künstlerische Zusammenspiel. Jeder einzelne Darsteller soll vom Willen zum höchsten Gelingen des dramatischen Gesamtwerks beseelt, nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck sein. „Es kommt mir nicht darauf an, hervorzustechen und zu scheinen, sondern auszufüllen und zu sein," sagte schon der große Schröder, der Ahnherr unserer modernen Schauspielkunst.

Auf den von Otto Brahm geleiteten Bühnen, dem Deutschen und später dann dem Lessingtheater in Berlin, konnte man, besonders früher, ein Zusammenspiel von höchster Vollendung bewundern. Über diesen Gesamtleistungen pflegte ein solches Gleichmaß der künstlerischen Erscheinungsform zu liegen und von der Bühne ein so

inniger Zauber, eine so überzeugende Kraft der Stimmung auf den empfindsamen Zuschauer überzugehen, wie man es im Theater, das doch auf dem Zusammenwirken mehrerer, vieler Persönlichkeiten beruht, auch heute nur selten antrifft. Man hatte oft geradezu das Gefühl: die da oben müssen alle in sonnigster Freundschaft leben — müssen sich auch als Menschen prachtvoll vertragen — müssen vor allem über die Grundlagen ihrer Kunst, über ihr Verhältnis zu Dichter und Dichtung, über die Bedingungen gemeinsamen Wirkens im Rahmen der Szene so ganz und gar einig sein. Eine unsagbare Vornehmheit zeichnete solche Abende aus, die in erster Linie Ibsen und Hauptmann gewidmet waren. Jeder war nur das, was er gerade sein sollte — tat nur das und tat es ungezwungen, selbstlos, was ihm der Verlauf des Dramas und der Charakter gerade abforderte. Nicht mehr — scheinbar sogar manchmal weniger. Aber nur scheinbar. Denn dies Weniger ist vielfach das Richtige. Zum mindesten für die besondere dramatische Kunst, die Brahm zu pflegen und stilistisch einzuwerten sich als Lebensaufgabe gewählt hat.

Leider sind aber die Zuschauer durchweg zu sehr auf das Massige, Grobe, Deutlich-Allzudeutliche eingestellt. Für die präzise Aufnahme des nächstliegenden, schlicht aber intensiv ausgegebenen Darstellungsmittels fehlen die Organe, fehlt zum mindesten die Schulung. Und im Deutschen

Theater mußte man schon achten, daß einem diese oder jene Handgeste der Triesch oder irgendeine frappante Veränderung in den Augenpartien bei Bassermann nicht entging.

Jedenfalls hat Otto Brahm mit alledem eine Kulturtat vollbracht, die wir Lebenden ihm nicht genug danken können und die ein- für allemal der Geschichte angehört. Daß er sich dabei der größten Einseitigkeit befleißigte und die Bedingungen des eigentlichen Theaters ein wenig aus den Augen verlor, mag ein Mangel sein. Der kulturellen Bedeutung seiner Direktionsführung tut es aber keinen Abbruch.

Da uns heute nun das Zusammenspiel über alles geht, hat der Regisseur, der Schöpfer des künstlerischen Ensembles, als die wichtigste, einflußreichste und verantwortungsvollste Persönlichkeit des heutigen Theaters zu gelten. Er steht zu den Zuschauern in einem ähnlichen Verhältnis, wie der zeichnende Redakteur zu seinen Lesern: er ist ihnen für das Gebotene in erster und letzter Linie verantwortlich.

Von alledem ahnt aber der größte Teil des Publikums auch heute noch so gut wie nichts. Es ist geradezu erstaunlich, welche Unwissenheit über die grundlegendsten Dinge der täglichen Theaterpraxis herrscht. Die Begriffe fehlen vollständig, selbst wenn sich hier und da einmal ein aus der Kritik geschöpftes Wort über den Regisseur zur rechten oder unrechten Zeit einstellt.

Etwas besser geht es im allgemeinen schon mit dem Opernkapellmeister, ohne daß aber auch ihm die nötige Gerechtigkeit in der Anerkennung seiner Leistungen widerfährt. Von der mühseligen Probenarbeit auch dieses Künstlers weiß man nichts. Man sieht den Vielgeplagten aber doch wenigstens da unten am Pult herumhantieren. Man bemerkt ihn also und bemerkt ihn gern. Und dann pflegt sich ja das Morgenblatt häufig über Auffassungen und ähnliche Dinge mit ihm weitläufig auseinanderzusetzen.

Aber der Regisseur! Wer ist das? . . . Was soll der? . . .

Da hat man zwar in etwas fetterer Schrift irgendeinen Namen auf den Zettel gesetzt — vielfach noch immer den eines ersten Schauspielers, dessen Auftreten zwar jedesmal eine gewisse Genugtuung auslöst, dessen Tätigkeit als sogenannten Regisseur man sich aber gar nicht vorstellen kann. Er bedeutet wohl, so meint man vielfach, eine Art von Aufsichtsbeamten. Denn beim Zusammenwirken vieler muß doch schließlich einer etwas mehr zu sagen haben. Und hat man nun sogar von eiserner Bühnendisziplin, von furchtbaren, oft die halbe Monatsgage ausmachenden Geldstrafen, von europäischem Sklavenleben oder dergleichen gehört, dann ist man vielleicht gar versucht, Ensemble und Regisseur mit unseren militärischen Einrichtungen, mit der Korporalschaft und ihren Unteroffizieren in Parallele zu setzen.

Damit tut man nun allerdings den meisten Provinzregisseuren kein allzu großes Unrecht, die oft wirklich nicht viel mehr als Exerziermeister sind, wenn sie das überhaupt sind. Diesen Leuten fehlt zur künstlerischen Ausarbeitung ihrer schriftlichen Unterlagen und zur künstlerischen Ausfeilung des gesamten Bühnenapparates, selbst wenn sie wollten und könnten, einfach die Zeit. Die paar Proben reichen kaum hin, um das einzelne Stück notdürftig auf die Beine zu stellen, um so gerade die äußere Inszene vorzunehmen. Jedes Repertoir-Schauspiel hat ja so etwas wie eine Tradition, eine Art angestammter Inszenierung. Es wurde schon davon gesprochen, daß es namentlich für ältere und älteste Sachen einen regelrechten, bis zu den Strichen absolut festliegenden Aufführungsbrauch gibt. Dazu steuert dann jede Bühne noch ihre ganz bestimmten Improvisationen, und die sogenannten Nuancen, wie man gewisse darstellerische Finessen zu nennen pflegt, und jeder Schauspieler noch seine eigene, ganz besondere Auffassung bei. Was da herauskommt, kann man sich ja in den billigen Klassiker-Vorstellungen zur Genüge ansehen.

Und mit dem modernen Repertoir steht es ebenso traurig. Der Theaterdirektor in der Provinz holt sich seit Jahren aus des Reiches Hauptstadt sein Gesetz. Wenigstens für das Schauspiel, das ja für den laufenden Winter eine bedeutend vielseitigere Premièrenreihe erfordert als die Oper, wo neben dem festen Bestand des Spielplans nur

ein paar Neueinstudierungen und einige wenige Neuheiten alljährlich zu erscheinen pflegen. Berlin ist heute die Theatermesse — erst in weiterem Abstand kommt noch Wien, München und Dresden in Betracht. Und die großen Verleger bestimmen ihre Kurse — unerbittlich, diktatorisch. Sie wachen darüber, daß für ihre Stücke die garantierte Anzahl von Vorstellungen innegehalten oder die Konventionalstrafe gezahlt wird. Und da es sich hier vorwiegend um rein geschäftliche Dinge handelt, legen sich die Theaterfirmen vor allem für die Stücke und Dramatiker ins Zeug, die bei der großen Masse Erfolg erzielen, also Geld einbringen. Denn nur diese Stücke und Dramatiker haben ja auch für die Direktoren Bedeutung, die ebenfalls in erster Linie verdienen wollen. Sie brauchen deshalb für jede Spielzeit ein paar Schlager, um bestehen und, wenn sie so etwas wie literarischen Ehrgeiz wirklich besitzen, hin und wieder neben den üblichen Klassikern auch eine wertvollere moderne Arbeit bringen zu können, die dann allerdings meist vor leeren Häusern in Szene geht. Und diese Schlager liefert Berlin, liefern Bloch und ein paar andere Verlagsfirmen. Denn was in Berlin gefallen hat, muß notwendigerweise doch in der Provinz ebenfalls gefallen.

Daß diese Rechnung durchweg wirklich stimmt, gehört zu den traurigsten Tatsachen unseres deutschen Theaterwesens. So etwas wie den Wunsch und Willen haben, ein eigenes, von jeder geschäft-

lichen Regung unabhängiges, künstlerisch gehobenes Repertoir zusammenzustellen — wie den Ehrgeiz zeigen, selbst zu bestimmen, was gespielt und was nicht gespielt werden soll, und vor allem einmal jungen, ringenden Dichtern Gelegenheit zu geben, daß sie ihre Arbeiten auf der Bühne sehen, um an ihren eigenen Fehlern zu lernen, und selbst einmal über den Wert oder Unwert einer dramatischen Arbeit abzuurteilen: so etwas spürt die Theater-Direktion und das Publikum der Provinz im allgemeinen nicht. Deshalb behalten die Verleger und ihre Abnehmer im Grunde recht. Das heißt: die Theaterbesucher bekommen die Sachen vorgesetzt, die sie nicht nur wünschen, sondern verdienen.

Wie bei allen Reformen ist also auch die Frage nach einer Gesundung unserer Theaterverhältnisse eine Erziehungsfrage. Ehe uns nicht die Generation erwächst, der das Bedürfnis, auch in der Kunst selbstherrlich zu prüfen, zu urteilen und zu entscheiden, Lebensbedingung ist — der eine voraussetzungslose Beschäftigung mit künstlerischen Problemen eigentlich erst menschliches Daseinsrecht und höchste Daseinspflicht bedeutet, kann auch von einer Wandlung der heutigen theatralischen Vergnügungsstätten zu vornehmen dramatischen Kunstinstituten nicht die Rede sein.

Neben der Schule und Hochschule finden deshalb die verschiedenen künstlerischen Zirkel, die literarischen, dramatischen und musikalischen Ge-

sellschaften ihre wichtigste Aufgabe darin, nicht nur bei ihren Mitgliedern, sondern vor allem in weiteren Kreisen das Gefühl der Selbstverantwortlichkeit auch in künstlerischen Fragen zu wecken, das Urteil zu stählen und die künstlerischen Veranstaltungen zu dem zu machen, was sie sein sollten: zu Festen des Lebens — zu Weihestunden.

Die großen Städte diktieren nun aber der Provinz nicht nur die Auswahl der Stücke, sondern meistens auch gleich die Art und Weise, die Grundzüge der Inszenierung. Wenn der Direktor nicht selbst reisen und auch seinen Regisseur nicht zur Uraufführung entsenden kann, sind heute schon vielfach ausgearbeitete Regiebücher ganz im Sinne der Berliner Première jedesmal leicht zu beziehen. Auch gibt es mehrere Fachblätter, wo die Bühnenpläne aller erfolgreichen neuen Stücke des hauptstädtischen Theatermarktes zu erscheinen pflegen. Der Provinzregisseur braucht dann nur zu versuchen, mit den vorhandenen Mitteln seines Fundus den Berliner Bühnenbildern möglichst nahezukommen, um dann die Stellungen und Bewegungen einfach zu kopieren.

Dies dürfte gewiß nicht immer so ganz leicht sein. Und die Arbeit des fleißigen und gewissenhaften Provinzregisseurs soll damit gewiß nicht etwa zu gering bewertet werden. Auch ist es natürlich immer noch besser, er richtet sich nach sorgfältig ausgeführten und erprobten Plänen und Angaben, als daß er ohne genügende Vorbereitung

einfach darauflos inszeniert. Insofern erfüllen die Bestrebungen der neugegründeten Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände, die in ihrem Fachblatt Die Szene möglichst alle Saisonschlager und Modestücke auf das genaueste regiemäßig beschreiben lassen will, einen sehr guten Zweck.

Daß damit aber beim Provinzregisseur die handwerksmäßigen die künstlerischen Qualitäten weitaus überwiegen, ist besonders deshalb vom Übel, weil durch die allgemeine Herrschaft des Schemas die lebendige Entwicklung des ganzen Kunstzweiges lahmgelegt wird. Nur ein reges, freudiges Mitarbeiten aller zu leitenden Stellen am Theater Berufenen kann einen folgerichtigen, gesunden und schnellen Fortschritt der für unser öffentliches Leben so wichtigen dramatischen Kunst gewährleisten.

Gewöhnlich teilen sich nun in die Einstudierungen des laufenden Repertoirs der erste Charakterspieler für Tragödien und Schauspiele, der erste Komiker für Schwänke und Gesangspossen, und der Direktor für die Neuheiten und größeren Neueinstudierungen. Denn die Reisen zur nächstliegenden Hauptstadt, die doch einmal gemacht werden müssen, unternimmt er lieber selbst, da er bei dieser Gelegenheit meist noch andere wichtige Geschäfte erledigen kann.

Am schlimmsten pflegt sich dann aber das künstlerische Ergebnis zu gestalten, wenn der Allgewaltige nun aus irgendwelchen Gründen die

Regie später doch nicht selbst übernimmt — wenn er trotzdem aber auf eine der letzten Proben kommt. Hier haben wir dann so einen Fall, wo sich der Direktor eigenmächtig an der Inszenierung beteiligt. Natürlich macht ihm der Regisseur nichts recht. Er redet deshalb fortwährend und nicht immer sehr taktvoll drein, wirft oft noch auf der Generalprobe die Arrangements des Regisseurs um, weil es bei der Première nicht so war, und bringt diesen dadurch, wie gesagt, um den letzten Rest von Autorität und um die ganze Lust und Liebe zu seinem aufreibenden künstlerischen Beruf.

* *
*

Die Aufgabe des Regisseurs besteht nun kurz darin: mit den Ausdrucksmitteln der jeweiligen Bühne die dramatische Dichtung als Gesamtkunstwerk in einer der dichterischen Absicht entsprechenden Weise zur Darstellung zu bringen.

Der Regisseur ist Stellvertreter und gleichsam Verweser des Dramatikers auf der Bühne. Und noch mehr: das ausführende, nachschaffende Organ des in dieser Hinsicht oft recht unbeholfenen, auch unwissenden Dichters. Schon deshalb muß er selbst etwas vom Dramatiker in sich haben, muß er wenigstens die Technik des Dramas kennen und die literarisch-dramaturgischen Probleme durchdacht haben. Er soll wissen, wie ein Theaterstück entsteht.

Dabei hat er sein Augenmerk stets auf das Ganze zu richten. Jeder Mitwirkende dient im Theater der Totalität. Der Regisseur selbst an erster Stelle. Ohne dabei natürlich die Individualität der einzelnen Schauspieler zu unterdrücken. Denn sie ist das Gegebene, die Voraussetzung des gemeinsamen Schaffens. Und es kommt darauf an, die individuellen Fähigkeiten zur Gestaltung des Gesamtkunstwerks möglichst richtig und restlos auszunützen. Der Darsteller schafft seinen Charakter, wenn auch im ständigen Hinweis auf das Stück und die übrigen Figuren, doch allzu leicht mehr als selbständiges Ganzes, als eine Einheit. Dem Regisseur erst bleibt es im wesentlichen vorbehalten, die einzelnen Charaktere der Gesamtheit einzugliedern. Er schlägt die Grundtonart des Stückes an und achtet, daß sie festgehalten wird. Er stilisiert es ein.

„Des Dichters Werk", sagt schon Immermann, „entspringt aus einem Haupte. Deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupte hervorgehen. Der Satz von der künstlerischen Freiheit der darstellenden Individuen ist zwar nicht ganz zu verneinen, darf aber nur eine sehr beschränkte Anwendung finden."

* *
*

Paul Lindau gliedert die Tätigkeit des Regisseurs nach Inhaltsregie und Formenregie und meint damit das, was wir gewöhnlich mit Regie im engeren Sinne und mit Inszenierung bezeichnen. Weil aber der Inhalt durch die Inhaltsregie schon im einzelnen Schauspieler oder in den verschiedenen Gruppen von Schauspielern zur Form getrieben wird, ist diese Unterscheidung nicht klar genug. Ich möchte deshalb lieber von Textregie und von Rahmen- oder Szenenregie, oder ganz deutsch, von Ausdrucks- und Erscheinungsregie sprechen.

Die Sinnestätigkeiten des körperlichen und geistigen Hörens (Textregie) und des körperlichen und geistigen Sehens (Rahmenregie) müssen also beim Regisseur eine Verfeinerung nach der Breite und Tiefe, nach der quantitativen und intensiven Seite erleiden, was ihn dann in den Stand setzt, prägnant, scharf und zweckvoll gehörte und geschaute Einzelheiten zu einem eindeutigen Gesamtbilde zusammenzusetzen.

IV

Die Schätzung des Regisseurs als Künstler, als im Theater maßgebende und verantwortliche Persönlichkeit ist also noch verhältnismäßig jungen Datums — ja, wie wir gesehen haben, sogar heute noch nicht allgemein durchgedrungen. Die vorklassische und klassische Zeit kannte den Regisseur nicht. Mehr nach einem Dramaturgen als nach einem Regisseur verlangt allerdings ein Schreiben Johann Elias Schlegels (1719—1749), dieses bedeutendsten, den Leipziger Literaturpapst selbst weit überragenden dramaturgischen Theoretikers der Gottschedischen Schule und größten Vorgängers Lessings. In seiner Abhandlung von der Errichtung eines Theaters in Kopenhagen heißt es: „Die Aufsicht über die ganze Komödie und alle dabey zu machenden Anstalten müßte nicht einem Komödianten überlassen seyn; sondern wie es bey Opern und Komödien zu geschehen pflegt, die an Höfen gespielt werden, einem Manne von einigem Ansehen, der Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hätte, gute Stücke auszusuchen und den schlechten und groben Witz von feinen und artigen Einfällen zu unterscheiden.

Ohne einen solchen Mann wäre allemal zu besorgen, daß man schlechte Stücke wählen und das neu entstandene Theater durch Eifersucht und üble Haushaltung zugrunde richten würde.“ Doch ist von einer Umsetzung dieser theoretischen Bedingung in die Praxis hier oder auch später nirgends die Rede. Solche Anregungen werden eben erfahrungsgemäß lange vorher irgendwo vereinzelt ausgesprochen, ehe sie wirklich zur Ausführung gelangen.

Auch bei einigen französischen Theoretikern der Bühnenkunst finden wir die Forderung nach einem Vermittler zwischen Dichtung und Darstellung. So wünscht Diderot in seiner von Lessing übersetzten Abhandlung über die dramatische Dichtkunst, daß der Dichter, „dessen Werk man für würdig erkannt hat, öffentlich vorgestellt zu werden, nach dem Verzierer (décorateur) schicken solle. Er lese ihm sein Drama vor; und dieser suche den Ort der Szene aufs beste zu fassen, zeige ihn nur, wie er wirklich ist, und bedenke, daß die theatralische Mahlerey weit strenger, weit wahrer, als irgend eine Gattung der Mahlerey seyn muß.“

Noch eindeutiger läßt sich bald darauf Mercier aus: „Man muß eine Mittelmacht (sollte dieses Wort auch zum Lachen erwecken) — une puissance intermédiaire — ausfindig machen, die, weder das Interesse des Dichters noch des Schauspielers erwägend, zu dem einen sagen könnte: Die Eigenliebe hat Euch verblendet, und zu dem andern:

Seht, das verdient vor dem Publikum aufgeführt zu werden!"

Allen drei Äußerungen ist der Wunsch gemeinsam, den wichtigen Posten dieses Vermittlers einem Manne zu übertragen, der nicht berufsmäßiger Schauspieler ist, sondern „Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hat" und „weder das Interesse des Dichters noch des Schauspielers erwägt" — eine Anschauung, die bekanntlich erst in unseren Tagen allgemein durchzudringen vermochte.

Gottsched weiß vom Regisseur noch nichts. Auch Lessing erwähnt ihn in seinen zahlreichen dramaturgischen Schriften nicht. Er kennt auf der Bühne nur zwei Mächte: den Dichter und den Schauspieler.

Natürlich gab es auch zu dieser Zeit am Theater Leute, die den Gesamtverlauf der Vorstellung überwachten und für die Bühnenleitung verantwortlich waren. Haben doch bekanntlich selbst Goethe und Schiller, und zwar in sehr umfassender Weise, Regie geführt. Im allgemeinen aber handelte es sich hier um eine etwas höhere Inspiziententätigkeit, um eine Art Bühnenmeisterei. Was die Klassiker von der Theaterkunst forderten, war ein volltönendes, von den einfachsten, fast typischen Körperbewegungen begleitetes Zur-Geltung-bringen des Dichterwortes. Und das machte der dazu erzogene Darsteller im großen und ganzen allein. Dem Regisseur blieb außer der mehr konventionellen Vermittlung zwischen Dichter und Schau-

spieler nur das Anordnen der damals höchst einfachen Szene und die Auswahl der Kostüme, nachdem man allmählich begonnen hatte, die handelnden Personen in historisch einigermaßen richtiger Gewandung auftreten zu lassen.

Anders und besser wurde es erst in der nachklassischen Periode: ihr bleibt das Verdienst, die Bühne grundlegend reformiert zu haben. Tieck, der Dramaturg der deutschen Romantik, Immermann, dessen einzigartiges Düsseldorfer Theaterunternehmen an der Kleinlichkeit elender Kunstphilisterei nur zu früh scheitern sollte, und der braunschweigische Hoftheaterintendant Klingemann wurden in ähnlichem Zusammenhange schon genannt.

Aber erst das neuere Drama und die neuere szenische Kunst schufen die Bedingungen zu der verantwortungsreichen Tätigkeit eines allein maßgebenden Bühnenkünstlers, die man heute mit Regie bezeichnet. Als ihre Väter müssen Heinrich Laube, der große Theaterkenner und Regisseur, und Franz Dingelstedt, der große Bühnenmeister und Inszenator gelten.

Laube war der große Sprechkünstler. All sein Wirken auf der Szene zielte im wesentlichen darauf ab, das Dichterwort in seiner äußeren und inneren Deutlichkeit, Klarheit und Faßlichkeit an die Zuschauer zu bringen. Erst seit Laube wird, wie wir es heute als ganz selbstverständlich fordern, natürlich gesprochen: das heißt in der von

ihren Lässigkeiten und Unarten gereinigten, den akustischen Bedingungen der Bühne angepaßten Sprache des gesellschaftlichen Verkehrs.

Die Bühne liefert uns den Schein des Lebens. Und das ist natürlich nur durch die, wenn auch entsprechend veränderte Übernahme der verschiedenen Ausdrucksmittel zu erreichen, die uns das Leben selbst bietet. In erster Linie durch die Verwendung der Alltagssprache. So wurde denn jetzt mit unerbittlicher Konsequenz der Weimarer Singsang des Goethe-Theaters ein- für allemal beseitigt und damit der Grund zu einer völligen Umwälzung der deutschen Schauspiel- und Regiekunst gelegt.

„Laubes ständiger Kommentar" — so berichtet Paul Lindau in seinen Erinnerungen an Laube und Dingelstedt — „für diese Herausarbeitung des oft nicht ganz Deutlichen, nur Angedeuteten war: ‚Das muß das Publikum erfahren. Das Publikum muß immer klüger sein als der Schauspieler auf der Bühne.' Um diese Motivierung recht anschaulich zu machen, legte Laube nicht nur Wert darauf, daß der Schauspieler die betreffenden Stellen im Vortrag richtig herausbrachte, er unterstützte die Leichtigkeit des Verständnisses beim Publikum auch durch allerlei kleine äußerliche Mittel, in deren Erfindung er unerschöpflich war. Wenn er einzelne Sätze oder Wörter herausgehoben, unterstrichen haben wollte, suchte er die Wichtigkeit dieser Sätze und Wörter nur in seltenen

Fällen durch stärkere Betonung oder Wechsel im Tempo hervortreten zu lassen. Durch allerlei Kleinigkeiten wußte er die Aufmerksamkeit des Publikums gerade darauf hinzulenken, worauf es ankam, durch Kleinigkeiten, die das Publikum selbst gar nicht bemerkte. Er rief dem Schauspieler zum Beispiel zu: ‚Jetzt machen Sie eine kleine Pause. Nehmen Sie die Zeitung, die vor Ihnen liegt, und glätten Sie sie langsam auf den Knien, und währenddem sagen Sie den Satz. Wenn Sie sich mit der Zeitung beschäftigen, ist es ganz natürlich, daß Sie etwas zerstreut sind. Also da suchen Sie nach den einzelnen Wörtern. Dadurch wird das, was Sie sagen, wichtiger. Die Zeitung können Sie dann wieder hinlegen! Die brauchen wir dann nicht mehr.‘ — Oder: ‚Bei diesem Satz können Sie eine Bewegung machen, die Sie überhaupt noch nicht gemacht haben — also etwas Auffälliges. Reiben Sie die Hände ein wenig und dozieren Sie dann mit dem Zeigefinger. Bei dem und dem Worte, das wir genau hören wollen — denn im dritten Akte kommt es nochmals vor und hat da eine komische Wirkung — tippen Sie vernehmlich auf die Tischplatte. In der Situation selbst wird man gar nicht wissen, was das zu bedeuten hat, man wird es überhaupt nicht bemerken. Aber wenn dann im dritten Akt in der anderen Situation dasselbe Wort mit einem komischen Beigeschmack wiederkommt, dann reagiert das Gehirn auf das vorher Angeregte.‘ —

Oder er sagte zu dem Mitspieler: ‚Bei diesem Satze legen Sie die Stirn in Falten und beugen sich zu dem Sprecher vor, als ob Sie nicht recht verstanden haben. Der Sprecher wird Sie dann etwas verwundert ansehen und nun ganz natürlicherweise das folgende, das wir gerade hören wollen, etwas langsamer und eindringlicher sagen.‘

Dergleichen Weisungen gab es bei Laube zu Dutzenden, alle einfach, ungesucht, unbemerkt. Der Eine oder der Andere wird für diese geringfügigen Äußerlichkeiten vielleicht nur ein mitleidiges Lächeln haben und geringschätzig darüber aburteilen. Ich gebe ja auch ohne weiteres zu, die Mittel selbst sind nicht sehr bedeutend. Aber wie er sie anwandte, wie er die richtigen Stellen heraussuchte, das war die große Kunst der Laubeschen Regie.“

Und an anderer Stelle faßt Lindau die Eigenschaften Laubes als Regisseur folgendermaßen kurz zusammen: „Es war immer dieselbe unendliche Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, dasselbe tiefe, geistige Eindringen, dieselbe bewundernswerte Gabe, die Schauspieler in die tiefsten Tiefen des Verständnisses einzuführen und ihnen einfache, faßliche, wirksame Mittel zu bieten, das richtig Verstandene zu richtiger Anschauung zu bringen. Immer derselbe unermüdliche Fleiß, dieselbe Freudigkeit in der Arbeit, die alle Künstler mit sich riß. Und seine Schauspieler vertrauten ihm blindlings.“

Für das liebevolle Ausbilden einer bühnengerechten Umwelt, für das mehr äußerliche Arrangement der Szene und dessen Wirkung hatte Laube jedoch nur wenig Verständnis. Er verschob den Schwerpunkt vom Schauen auf das Hören und machte damit aus dem Schauspiel mehr ein Hörspiel. Absichtlich gab er vom Rahmen nur das allernotwendigste, um, wie er selbst bei jeder Gelegenheit gern betonte, das Publikum nicht von der Dichtung abzuziehen. So soll die Bühne bei Laubeschen Inszenierungen meist sehr öde und langweilig ausgesehen haben.

Hier griff nun ein anderer, in seiner Weise ebenfalls sehr bedeutender Künstler ergänzend ein: Franz Dingelstedt, der eigentliche Erfinder und Meister dessen, was man heute, allerdings etwas abgegriffen, die künstlerische Stimmung nennt. Mit einem fabelhaften Instinkt und mit dem feinsten Geschmack für das bühnenmäßig Wirksame und Zulässige ausgestattet, sah er den letzten Sinn der dramatischen Darstellung im harmonischen Gesamteindruck, dem sich alle Einzelheiten und alle Einzelkünste zu fügen haben, und dem ja schließlich auch das Dichterwort, wenn auch an erster Stelle, dienstbar ist.

Auf diese beiden großen Männer gehen also in letzter Linie die Bühnenleistungen zurück, die wir heute in den ersten deutschen Schauspielhäusern hin und wieder zu bewundern haben.

* * *

Fassen wir einmal zusammen, so können wir für die Entwicklung der Bühnenkunst in den letzten fünfzig Jahren ganz deutlich drei verschiedene Perioden unterscheiden, danach also auch die Tätigkeit und Bedeutung des Regisseurs verschieden definieren:

1. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts herrschte im deutschen Theater ziemlich allgemein die künstlerische Anarchie. Der Regisseur faßte seine Aufgabe wesentlich handwerksmäßig auf. Die Bühnenleitung lag in den Händen eines Routiniers, der besonders allerlei Äußerlichkeiten zu kontrollieren hatte. Darauf zu achten, ob der Schauspieler richtig auftrat und abging, ob er seine Rolle auswendig konnte und keinen Unfug trieb, waren seine wesentlichsten Funktionen. Wurde dem nicht entsprochen, so brauchte er einfach die ihm verliehene Strafgewalt. Einige weitere Anordnungen bezogen sich zur Not dann noch auf Stellungen und auf einige allgemeine Tatsachen zur Bühnenausstattung und Kostümierung. Der Regisseur war hier also ausschließlich ein Organ des Direktors, nicht das Organ des Dichters. Er war nichts weiter als ein Bühnenaufseher.

Von dieser Zeit her datiert die noch heute vielfach geübte Unterschätzung des Regisseurs durch die Schauspieler und ihre stille, aber stetige Opposition seinen Anweisungen gegenüber. Und auch heute ist es für den Regisseur noch immer

nicht leicht, die gebührende Stellung im Theaterbetriebe schnell und dauernd zu erringen.

Weil es keinen Kopf gab, arbeiteten damals natürlich auch die Glieder ohne sonderliche Rücksicht aufeinander. In der Ensemblekunst jener Tage mußte deshalb notwendigerweise die allergrößte Stillosigkeit herrschen. Jeder spielte für sich und der Virtuose für alle. Wer in jedem Augenblick die Aufmerksamkeit auf sich zu richten und durch allerlei sorgsam ausgeklügelte Mätzchen zu verblüffen wußte, wer gelegentlich am lautesten schreien, die Augen rollen und so ungefähr die Kulissen aus ihren Scharnieren reißen konnte, war der größte Mime und hatte den größten Beifall. Der Tenor herrschte also: in der Oper und im Schauspiel.

2. In den siebziger Jahren wurde es dann mit einem Schlage anders, gründlich anders. Zwei außerordentliche Theatergenies wie Richard Wagner und Herzog Georg von Meiningen führten machtvoll und schnell eine neue Epoche der dramatischen Kunst herauf, indem sie bewußt oder unbewußt die Errungenschaften einiger kunstfroher und scharfsichtiger Männer der jüngsten Vergangenheit zusammenfaßten, in letzter Linie auf Laube und Dingelstedt zurückgingen und eine Vereinigung ihrer verschiedenartigen Kunstprinzipien durchzuführen unternahmen. In höchster Bedrängnis wurden der deutschen Bühnen-

welt zwei musterhafte Kunststätten geschaffen: Bayreuth und Meiningen.

Wagner zeigte mit der Schöpfung seiner grandiosen Werke gleich auch die entsprechende Art ihrer szenischen Darstellung und schuf damit die Grundlage einer Opernregie, die allmählich auch außerhalb Bayreuths, wenigstens auf seine eigenen Musikdramen, Anwendung zu finden begann. An einigen besonders künstlerisch geleiteten Opernbühnen wurde sogar die Übertragung dieses Stils mutatis mutandis auf die übrigen Operngattungen hin und wieder erfolgreich versucht. Ich erinnere nur an die vortrefflichen Mozartaufführungen Levis und Possarts in München.

Daß man heute an den Festspielen in Bayreuth manches aussetzen kann, daß diese Veranstaltungen keineswegs ganz und gar vorbildlich sind und auf der Höhe unserer allgemeinen und künstlerischen Kultur stehen, soll bei dieser Gelegenheit allerdings nicht verschwiegen werden. Die Leitung hat es nicht oder doch nicht zielbewußt genug verstanden, ihren Bayreuther Stil den neu erstandenen Kunst- und Kulturidealen durchaus anzupassen und entsprechend fortzubilden. Das ist um so bedauerlicher, als man sonst im Festspielhause immer noch sorgsam vorbereitete und interessante Aufführungen sieht, die vor allem in Einzelheiten Vortreffliches bieten — als überhaupt die Festspielidee heute mehr wie je Anspruch auf praktische Durchführung erheben

darf, weshalb denn auch mit dem Namen Unfug genug getrieben wird.

Bedeutender als die unmittelbaren Wirkungen Bayreuths waren aber zunächst doch die Erfolge der Meininger. Wohl deshalb, weil es sich hier um die Darstellung bekannter und allbeliebter Stücke handelte, also nur Inszenierungsreformen, nicht aber gleichzeitig auch ganz neue Kunstanschauungen und schwer faßbare, einzigartige Kunstwerke zur Diskussion standen. Der Regisseur wurde jetzt in Meiningen die Seele des Ganzen. Er übernahm die selbständige und verantwortliche Leitung der einzelnen Regieaufgabe. Die Schauspieler mußten sich ihm in allen Dingen, besonders in den Stilfragen unterordnen. Eine neue, großzügige Ästhetik stellte dem Gesetz der Schönheit die Forderung der Natürlichkeit und der allmenschlichen und geschichtlichen Wahrheit als oberstes Gesetz an die Seite.

Nach diesen Normen wurde nun von den Meiningern das gesamte klassische Theaterrepertoir durchgearbeitet. In allen größeren Städten Deutschlands und vorübergehend auch des Auslandes gingen die Musteraufführungen des kunstsinnigen Herzogs anderthalb Jahrzehnte hindurch unter der Teilnahme aller Bevölkerungsschichten über die Bretter. Doch blieb man keineswegs allein bei Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller stehen. Zu den Großtaten der Meininger gehören beispielsweise nicht nur die meisterhafte

Regie der Forumszene in Julius Cäsar, die malerischen Schlachtenbilder in der Jungfrau von Orleans oder in den Shakespeareschen Königsdramen und die gewaltige Stimmungskunst in der Aufführung von Schillers Braut von Messina. Wir haben ihnen auch die erste Kenntnis von Ibsens Gespenstern und von Björnsons Zwischen den Schlachten in Deutschland zu danken. Auch ging der Herzog stets eifrig darauf aus, der eigenartigen Kunst eines Kleist und Hebbel die liebevollste Pflege zuzuwenden.

Kein Wunder daher, daß sich auf Grund der überall gezeigten Meininger Regietaten die Darstellungen, namentlich der klassischen Stücke, auch in unseren Durchschnittstheatern mit einem Male ganz beträchtlich hoben. Ja, es konnte nicht ausbleiben, daß die Nachahmer der neuen Inszenierungskunst dem Extrem verfielen oder die ästhetischen Forderungen mißverstanden und die großen Errungenschaften dadurch bald mehr und mehr verflachten. Eine aufdringliche Meiningerei war die nächste Folge und brachte die künstlerischen Prinzipien des Herzogs zum Teil wieder um allen Kredit. Das deutsche Bühnenwesen war deshalb bald wiederum zu neuen Reformen reif.

3. Der Naturalismus brach zu Anfang der neunziger Jahre auf der ganzen Linie durch, schuf sich für das Theater seinen eigenen Stil und führte das moderne Regieprinzip zu vollem Siege. Das

Gesetz der Natürlichkeit wurde jetzt auf das peinlichste durchgeführt und dem Gesetz der Schönheit übergeordnet: auf allerfeinste Beobachtungen gestützt, ging mit einer naturalistischen Ausstattung des Milieus eine naturalistische Darstellungsweise Hand in Hand. Bis ins kleinste wurden alle Verrichtungen des täglichen Lebens, alle Gesten und Gewohnheiten der Personen, auch die unmanierlichsten Unarten nachgemacht und als Ausdrucksmittel benützt.

Gleichzeitig aber wußten geniale Schauspieler mit dieser ihrer Darstellung außerordentliche innere Werte an den Tag zu bringen und die feinsten seelischen Komplikationen in ihren Charakteren freizulegen, so daß die neue Schule sehr bald außergewöhnliche Leistungen zu verzeichnen hatte. So hebt Emanuel Reicher ungeahnte Schätze feinster Dialogkunst durch die ihm eigene, selbst geschaffene moderne Textbehandlung, und Albert Bassermann, ein Schauspieler mit krankem, brüchigem Organ, erschöpft restlos den Innerlichkeits- und Temperamentsgehalt seiner Charaktere durch eine gewaltige, überzeugende Menschendarstellung.

„Die Meiningerei stand noch auf dem Boden der mehr formalen historisch-pihologischen Anschauung," so führt Karl Heine in einem seiner Aufsätze aus, „sie färbte das verblaßte Bühnenbild und hauchte ihm ein Scheinleben ein, das aber doch noch vorwiegend antiquarisch blieb. Von

der neuaufkommenden, naturwissenschaftlich-psychologischen Anschauung zog die Bühne erst Nutzen, als gleichzeitig mit dem Naturalismus der Sozialismus die Bühne ergriff. Da erst wurde die Schauspielkunst auf den Weg geleitet, der auf den Boden der Gegenwart führt, von dem aus die Vergangenheit wiedererobert werden kann, auf den Boden, der breit und fest genug ist, die Grundmauern des Theaters zu tragen, das uns heute als Ideal vorschwebt. Solche Übergangsperioden sind immer Zeiten des heißesten Kampfes; und so ist denn auch jetzt der Kampf nicht nur gegen die Mächte lebendig, die immer die Feinde des Theaters wie der Kunst überhaupt waren, sondern auch gegen die Kunstfreunde im Publikum und auf der Bühne, die als Anhänger alter wissenschaftlicher oder ästhetischer Anschauungen in dem Ringen nach neuen Zielen einen Abfall von der einzig wahren Kunst sehen. In Wahrheit ist wenigstens bei den Führern der neuen Bewegung der bloße Naturalismus ebenso überwunden wie die Meiningerei, es handelt sich jetzt bei dem neuen Ringen um das Gewinnen eines Kunststils, sowohl in bezug auf Form wie auf Inhalt; nicht um das Gewinnen eines einzigen, allgemein gültigen Stils, der für alle dramatischen Schöpfungen ausreicht, sondern es handelt sich darum, Stilgefühl zu erwerben und sich die Technik anzueignen, die für die verschiedenen dramatischen Schöpfungen gefundenen Stile auch zur Darstellung bringen zu können."

Und so ist es. Die Meininger und der Naturalismus bedeuten uns heute Durchgangsstationen zu einem neuen großen Stil der Schauspielkunst, zu einer vollständigen Befreiung von jedem Schema. Das ist eben das ganz Große, was man für die nächste Zukunft vom Regisseur fordert, was man immer sehnsuchtsreicher, energischer fordern wird und muß: im ganzen und einzelnen nicht überhaupt irgendeinen Bühnenstil zu betätigen, sondern für jedes Drama den Stil zu erfühlen und zur Gestaltung zu treiben, dessen Normen das einzelne Stück und seine Gattung in sich birgt — nach einer modernen, den besten und tiefsten Geistern seiner Zeit entsprechenden Welt- und Kunstanschauung — in einer großen, durchaus unbeschränkten Freiheit künstlerischen Schaffens.

V

Die großen Epochen der Menschheit werden vor allem dadurch äußerlich erkennbar und voneinander unterschieden, daß jede einzelne ihre ganz bestimmten Ausdrucksphänomene des öffentlichen und privaten Lebens ausgebildet hat, die sich auf eine bestimmte Denk- und Fühlweise, auf eine bestimmte Welt-, Kultur- und Kunstanschauung gründen. Ein allen gemeinsames Empfinden gelangt zu einer allen gemeinsamen Tendenz der Äußerung: zu Schöpfungen des Menschengeistes mit allgemein gültiger Prägung wesentlicher Züge, zu Leistungen mit ganz bestimmten inneren Zweckmäßigkeiten — zu einem Stil des Lebens und der Kunst. Und die eigenartige Durchbildung der geistigen Werte bedingt dann entsprechende Normen auch im täglichen Dasein des einzelnen Menschen und der Gesellschaft: in der Lebensführung der Allgemeinheit, in der Art, wie man sich beschäftigt und unterhält. Die verschiedenen Zeiten haben mit ihren besonderen Bedürfnissen ein ganz besonderes Wohnhaus, ihre eigentümlichen öffentlichen Einrichtungen, ihre Formen

des Handelns, sie haben eine bestimmte Kleidung und ihre bestimmten Vorschriften für den Verkehr der Menschen untereinander gehabt.

Sie sind aber nicht zuletzt auch in ein ganz bestimmtes inneres Verhältnis zu den Problemen höheren Fühlens, vor allem zur künstlerischen Betätigung getreten. Geschmack und Begabung pflegen hierbei dann bald diese, bald jene Kunstübung mehr zu bevorzugen. Die eine blüht und trägt unvergängliche Früchte, die andere ist minder fruchtbar und eine dritte wird kaum oder überhaupt nicht betrieben. Das wechselt sehr und trägt dazu bei, der einzelnen Kulturepoche ihre besondere Physiognomie zu geben.

Eine Kunstübung aber fehlt in keiner Weltperiode von Bedeutung: die Kunst der Schaubühne. Solange Menschen menschenwürdig leben, ist Theater gespielt worden — und zwar immer gern, mit Liebe und Leidenschaft. Deshalb hat auch jede Zeit ihr höchst eigenes Theater ausgebildet: das heißt eine bestimmte Art von dramatischen Werken für eine bestimmte Art von szenischer Anordnung, für ihre ganz bestimmte Bühne geschaffen. Um nur die wesentlichsten Typen zu nennen: das im Freien liegende Amphitheater für die Götter- und Heroentragödien des alten Griechenland — der auf offenem Markte hergerichtete dreiteilige Spielplatz für die Mysterien des Mittelalters — die zum Teil schon eingedeckte altenglische Volksbühne für die Dramen Shake-

speares aus den Tagen Elisabeths — und das geschlossene italienische Logenhaus für die um das Jahr 1600 erfundene neue Kunstgattung der Oper.

Dieses italienische Rangtheater mit seinen beiden, durch einen Vorhang voneinander geschiedenen Teilen: mit der deutlichen Abgrenzung der idealen Welt des Spielers von der realen Welt des Zuschauers ist nun bekanntlich auch heute noch im Gebrauch. Die Zuschauer unserer Theater sitzen in einem wenig ansteigenden Parterre und in drei oder vier übereinander geordneten Logenkränzen. Und die Szene ist so eingerichtet und ausgestattet, daß man auf ihr, bis zu gewissem Grade wenigstens, die Wirklichkeit vortäuschen kann.

Wir haben also auch heute sozusagen unser Theater, mag der Einzelne dazu stehen, wie er will: mag er es überhaupt verdammen oder mindestens für reformbedürftig halten. Nur daß diese unsere Bühne nicht allein für unsere Stücke, für Stücke, die aus unserer Zeit heraus und für unsere Zeit geschrieben wurden, sondern für einen weitverzweigten, Gegenwart und Vergangenheit umfassenden Spielplan des musikalischen und gesprochenen Dramas dienen muß: für Stücke vieler Völker und vieler Zeiten. Die heute so ziemlich allgemeine, wenn auch oberflächliche Kenntnis der hauptsächlichsten Bildungswerte in früheren Kulturepochen bedingt es, im modernen Theater neben den dramatischen Schöpfungen unserer

Tage auch (und zwar vor allem auch) Werke früherer dramatischer Ausdrucksformen in buntem Wechsel spielen zu lassen.

Sofern wir nun Gegenwartsdramen auf der Gegenwartsbühne darzustellen haben, unterscheidet sich die allgemeine Aufgabe für unsere heutigen Bühnenkünstler von den Ansprüchen früherer Perioden nicht. Wir sind durchaus imstande, etwa Richard Wagner und Henrik Ibsen stilmäßig aufzuführen. Beide haben bewußt für diese unsere Bühnenform geschaffen, und wir brauchen im Theater nur wirklich künstlerisch zu arbeiten, um ihre Werke entsprechend zur Darstellung zu bringen. Ferner können wir natürlich ohne weiteres auch alle die Stücke spielen, die von der Erfindung des italienischen Rangtheaters ab, die also für dieses Theater und seine Illusionsbühne geschrieben worden sind.

Ganz anders jedoch steht es mit den Dramen, die nicht aus dieser Zeit stammen. Hier erhebt sich die wichtige Frage, ob die moderne Illusionsbühne wirklich so beschaffen ist, daß wir mit ihren Mitteln und unter ihren Verhältnissen auch Stücke der Vergangenheit aufführen können — und zwar mit voller Wirkung, mit einer dem Gehalt und dem Stil der betreffenden Stücke entsprechenden Wirkung? Und diese Frage muß wohl verneint werden. Unsere Bühne kann das tatsächlich nicht leisten — unsere Bühne ebensowenig, wie überhaupt irgendeine zeitlich und national bedingte

Szene. Dafür weichen die dramaturgischen Bedingungen und die Darstellungsverhältnisse der verschiedenen Stücke aus den verschiedenen Kulturen doch allzusehr voneinander ab.

Es will uns zum Beispiel nicht glücken, ein Werk des griechischen Altertums auf unserer modernen Bühne im geschlossenen Rangtheater auszuschöpfen. Und es wird niemals glücken. Ebensowenig wie etwa ein mittelalterliches Fastnachtspiel mit seinen höchst primitiven Inszenierungswerten auf diese Weise recht zur Geltung kommen kann. Selbst Shakespeare wird seinen letzten ästhetischen und dramaturgischen Ansprüchen nach auf der modernen Illusionsbühne nicht bezwungen — eine unbestreitbare Tatsache, die nun allerdings zu einer wichtigen Angelegenheit unserer ganzen künstlerischen Kultur geworden ist. Die Bühnenklassiker des Altertums mit ihren, uns im allgemeinen doch ferner liegenden Stoffen und Ideen, mit ihrer eigenartigen dramaturgischen Technik und dem schweren, heute kaum lösbaren Chorproblem, können wir auf unserm Theater zur Not entbehren. Sie mögen der Lektüre, allenfalls der Rezitation verbleiben. Und auf die Stücke des mittelalterlichen Theaters ist schließlich wohl noch leichter zu verzichten. Die geistlichen Spiele interessieren uns in ihrer langatmigen Kunstlosigkeit ohnehin nicht mehr. Und die Fastnachtspossen, die auf unseren Bühnen hin und wieder, mehr ihrer Kuriosität halber, er-

scheinen und dann meistens in einer der Darstellungsart ihrer Zeit angenäherten Weise aufgeführt werden, brauchen ebenfalls keinen wesentlichen Bestandteil unseres Spielplans zu bilden.

Nicht und niemals aber können und wollen wir Shakespeare missen, der mit Goethe und Schiller, seinen aufrichtigsten Freunden und Förderern, längst Hausrecht auf unserer Schaubühne erworben hat — diesen Urklassiker, wenn man will. Es ist deshalb eine kulturelle Pflicht der Theaterleiter, das Problem der Klassiker-, vor allem der Shakespeare-Inszenierungen auf der modernen Bühne immerfort im Auge zu behalten und mit allen Kräften seiner möglichst vollkommenen Lösung nachzustreben.

* * *

Wenn wir klarsehen wollen, was mit unserer Schaubühne in nächster Zeit geschehen soll, müssen vor allem die Voraussetzungen richtig erkannt werden. Wir müssen von dem ausgehen, was wir auf den deutschen Theatern spielen sollen, was das Publikum auf seiner städtischen oder auf der Hofbühne sehen will, damit möglichst alle Gattungen des Spielplans davon betroffen werden. Die Leute wollen neben dem Tristan auch den Oberon und die Zauberflöte, neben der Jungfrau von Orleans und dem Hamlet auch Die Weber, neben dem Idealen Gatten und Rosmersholm

wenn möglich auch Frühlingserwachen, neben der Salome des einen auch Die Fledermaus des andern Strauß haben. Und das mit Recht. Zunächst ist also ein Spielplan da, dessen Zusammensetzung man gewiß künstlerisch veredeln kann und (heute mehr wie je) künstlerisch veredeln sollte, den man aber im ganzen doch als unbedingte Voraussetzung für eine Reform der Bühnendarstellungskunst gelten lassen muß.

Teilen wir einmal alle Repertoirestücke des deutschen Theaters für unsere Zwecke formelhaft auf, so können wir leicht zwei Gruppen unterscheiden. Zu einer ersten Gruppe gehören alle die Stücke, die unmittelbar aus der Zeit der naturalistischen Illusionsbühne, also für die naturalistische Illusionsbühne geschaffen wurden. Hierhin zählt fast die ganze Oper, einschließlich Wagner, und dann besonders die naturalistischen Werke im engeren Sinne, die modernen Gesellschaftsdramen allerart. Zu einer zweiten Gruppe gehören dann alle die Stücke, die im Grunde ganz zeitlos geschaut und gestaltet, die eigentlich für keine besondere periodische Bühnenform geschrieben sind, die sich in ihrem Ewigkeitswert jeder, für die verschiedenen Zeitperioden gerade gültigen Bühnenform anzupassen vermögen.

So haben zum Beispiel Shakespeares Dramen auf den Brettern des Globetheaters, auf Schröders Hamburger Nationalbühne, bei Goethe und Schiller in Weimar, auf der historisch getreuen

Szene der Meininger, bei Reinhardt in Berlin und bei Stanislawski in Moskau ihre Wirkung getan. Die Frage ist dabei nur, ob nicht jetzt doch endlich der Tag gekommen ist, um für diese grandiosen Werke von Ewigkeitssinn und Ewigkeitswert eine Bühnenform zu schaffen, die nicht nur ihrer ganzen inneren und äußeren Struktur nach durchaus zeitgemäß, sondern die dem Gehalt und der Form jener unsterblichen Meisterwerke ganz besonders entspricht. Und diese Frage glauben wir bejahen zu müssen. Es scheint tatsächlich hoch an der Zeit zu sein, daß wir zur Schöpfung einer einheitlichen Idealbühne mit künstlerischen Werken für die großen Dramen der internationalen Klassikerliteratur fortschreiten.

Nun ist aber gesagt worden, es gäbe überhaupt keine zeitlosen Dramen. Gewiß nicht. Denn jedes dramatische Geschehnis muß schließlich irgendwo und irgendwann eingeordnet werden. Es gibt aber doch zweifellos eine große Reihe von Stücken aller Zeiten und Völker (und das sind wohl die bedeutendsten, weil sie eben von allem geschichtlich Zufälligen bis zu gewissem Grade losgelöst erscheinen und das rein Menschliche in ihren Konflikten durchaus in den Vordergrund schieben), wo die Umwelt, im Verhältnis zur reinen Idee des betreffenden Dramas wenigstens, so gut wie gar keine oder doch eine untergeordnete Rolle spielt. Ihre Dichter geben dies ja vielfach absichtlich schon in ihren Anweisungen zu. So

wenn Hebbel auf der ersten Seite seines Gyges schreibt „Die Handlung ist vorgeschichtlich und mythisch", und es damit so ziemlich offen läßt, wann und wo man das Drama ansiedeln will, sofern es nur in einem Rahmen geschieht, der seinem tiefen Gehalt entspricht. So wenn Maeterlinck in den meisten seiner Dramolets von Königen, Prinzessinnen, verträumten Parkwinkeln und marmornen Prunkschlössern spricht, ohne auch nur im mindesten anzudeuten, wo alle diese Herrlichkeiten liegen und wann diese Menschen ihre Seltsamkeiten empfunden haben. Dies alles spielt bei ihm gar keine Rolle.

Und wie steht es denn im Grunde mit dem Hamlet? Der historische Dänenprinz lebte um das Jahr 500, die deutschen Bühnen statten sein Drama durchweg mit den Hilfsmitteln des zwölften Jahrhunderts aus, könnten aber ebensogut auch das sechzehnte Jahrhundert wählen, dessen Geist das in seinem Gehalt nirgendwo gebundene Stück durchaus beherrscht. Louise Dumont ließ in Düsseldorf sogar vor einiger Zeit den Sommernachtstraum im Kostüm der Elisabethanischen Zeit geben. Durchaus mit Recht. Und einer meiner Dramaturgen hat mir allen Ernstes einmal den Vorschlag gemacht, Der Widerspenstigen Zähmung ganz modern zu spielen. Ich habe gar nichts dagegen. Wie man ferner die Junker Tobias und Christoph, den Malvolio und seine gestrenge Herrin anzieht und wie man die einzige

kurze Weisung „die Szene ist eine Stadt in Illyrien und die benachbarte Seeküste“ geschichtlich ausdeutet, ist zum mindesten höchst nebensächlich und berührt die Wirkung von all den Köstlichkeiten der im Grunde ebenso zeitlosen wie unsterblichen Komödie ganz und gar nicht. Und so könnte man diese Reihe von Beispielen beliebig vermehren.

Shakespeare gab ja alle seine Dramen auf der primitiven Normalbühne und einfach im Kostüm seiner Zeit. Und das bleibt letzten Sinnes für uns heute noch maßgebend, weil es dem Wesen seiner Kunst entspricht. Shakespeare weiß nämlich von keiner geschichtlichen Bindung wie etwa Schiller, dessen Figuren und Handlung aus der Geschichte und nur aus der Geschichte bedingt und verständlich sind. Brutus ist vielmehr ein Mensch, wie er immer wieder beobachtet werden kann und wie er auch in der Geschichte ab und zu wieder beobachtet wurde, nur im Lokalkolorit des damaligen Rom gezeichnet. Cäsar ist nichts weiter als der in irgendeiner Zeit selbstherrlich auftretende Repräsentant der höchsten Staatsgewalt, der Vertreter einer politischen Idee. Cäsar ist d e r Cäsar, wie im Mittelalter ein Otto der Große d e r Kaiser, ein Erzbischof Hildebrandt später d e r Papst war.

Es sind also höhere Menschentypen, die Shakespeare in den Mittelpunkt seiner Dramen rückt. Und die typischen Verhältnisse und Beziehungen der Normalmenschen zu diesen höch-

sten Typen bedingen den weiteren Verlauf der Handlung. Julius Cäsar ist also deshalb in strengem Sinn gar kein historisches, sondern eher noch ein symbolisches Drama. Und das ist gerade das Große an Shakespeare: er sieht und gestaltet symbolisch, aber konkret — nicht im eigentlichen Sinne historisch, das heißt nicht an gegebene Tatsachen und Zustände gebunden. Deshalb heute noch die frische Wirkung seiner Dichtungen, die eben durch diesen ihren Grundcharakter einen Ewigkeitswert erhalten. Und ganz ähnlich steht es, bei manchen Verschiedenheiten, mit Hebbels Dramen.

Man ist deshalb bei Shakespeare, Hebbel und verwandten Dichtern geradezu gezwungen, auch den Rahmen und alles, was dazu gehört, zu stilisieren, schon weil nicht nur die dramatische Handlung an sich gegenüber der Wirklichkeit ganz und gar stilisiert ist, sondern weil namentlich in weit zurückliegenden Geschehnissen die Leute doch ganz anders ausgesehen, sich ganz anders bewegt und vor allem ganz anders gesprochen haben, als die Dichter uns künden und unsere Schauspieler es darstellen können und sollen. Wie Gyges und Candaules, wenn es diese Menschen wirklich gegeben hat, sich benommen und unterhalten haben, wissen wir nicht. Wir wissen nur eins, daß es jedenfalls anders war, als Hebbel uns mit seinen fünffüßigen Jamben Glauben machen will und auch Gott sei Dank kraft seines künstlerischen Genies

Glauben macht. Aber von der Wirklichkeit bleibt dies alles himmelweit entfernt.

Es ist also im höchsten Maße unsinnig, solchen durchaus stilisierten dramatischen Vorgängen eine naturalistisch-getreue Szene zu geben. Für diese grandiosen Dramen von großem, rein menschlichem Gehalt sollte vielmehr einzig und allein die Forderung nach einem höchst idealistischen Rahmen ästhetisch denkbar sein, der seine Hauptmotive nicht so sehr aus den geschichtlichen Bedingtheiten als aus dem inneren Wesen des Dramas zu ziehen hätte.

Fassen wir zusammen, so ist die eigentliche Aufgabe für unsere moderne Schaubühne diese:

Wir haben zu spielen:

1. Bühnenwerke unserer Zeit und der nächsten Vergangenheit, das heißt alle die Stücke, die etwa seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts für die damals erfundene und heute noch gebräuchliche Illusionsbühne geschrieben wurden.
2. Bühnenwerke aller Zeiten und Völker, die uns mehr oder weniger zeitlos, das heißt geschichtlich oder gesellschaftlich nicht unbedingt gebunden erscheinen — die also nicht unmittelbar für die Illusionsbühne geschrieben wurden.

Die große und bedeutsame Frage ist demnach: Wie wird diese doppelte Aufgabe nun heute von unserer Schaubühne geleistet — wird sie

überhaupt geleistet, einigermaßen befriedigend geleistet? Zeigt sich das heutige Theater den großen Anforderungen, die unsere Kultur, im Gegensatz zu früheren Epochen, an seine Kunst stellen zu müssen glaubt, auch wirklich gewachsen? Und weiter: Wenn das nicht der Fall ist, wenn unser Theater seine Kulturmission (denn die hat es doch ohne Zweifel) nicht recht erfüllt, welche Mittel und Wege können gefunden werden, um dies Ziel möglichst bald und möglichst ganz zu erreichen?

* * *

Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts brachte die Entwicklung der Illusionsbühne vom primitiven viereckigen Spielplatz mit der allernotdürftigsten Ausstattung (sagen wir vom Heinrich Laube-Theater) zur naturalistischen Illusionsszene mit dem ganzen, nur denkbaren Ausstattungsapparat der Wirklichkeiten (sagen wir zum Otto Brahm-Theater). Beide szenischen Anordnungen waren durchaus unmalerisch: die eine aus Mangel, die andere aus Überfluß an dekorativen Möglichkeiten. Wie wir nun in der Literatur den Naturalismus (der als Erlöser von einem Tiefstand der künstlerischen Kultur unbedingt notwendig war) glücklich überwunden haben, so erklären wir heute auch das ganz und gar naturalistische Illusionstheater für überwunden. Wie man in der Literatur durch den Naturalismus hindurch-

geschritten ist und zu einer Stilkunst zu gelangen versucht, so schreiten auch wir ganz folgerichtig vom naturalistischen Illusionstheater zum stilvollen Kunsttheater fort. Nicht die Natürlichkeit des Bühnenbildes gilt uns als letzter Zweck, sondern seine malerisch-plastischen, den jeweiligen dichterischen Gehalt des Aktes schlagend und überzeugend darstellenden Werte: ein kunstmäßiger, wahrer und schöner Rahmen, der uns zur möglichst vollkommenen Gesamtdarstellung des Dramas bedeutsame Hilfe leisten soll. Es handelt sich dort oben auf den Brettern ja doch nun einmal um Spiele und nicht um Wirklichkeiten, um Kunst und nicht um Natur, so daß der Naturalismus für die Bühne eine der schlimmsten Verirrungen gezeitigt hat, die wohl jemals beobachtet werden konnte, indem man es unternahm, dem Kunstfreund die Wirklichkeit und nichts weiter als die Wirklichkeit vorzutäuschen. Man ist niemals von der Bühnenkunst und ihren ewigen ästhetischen Gesetzen — denn die gibt es — so weit entfernt gewesen, wie hier.

Ganz abgesehen davon, daß die Bühne die Wirklichkeit überhaupt nicht wiedergeben kann, daß für jedes künstlerisch geschulte Auge geradezu peinliche Unmöglichkeiten entstehen (wie wir sie vor allem in den falschen perspektivischen Malereien finden), werden im naturalistischen Illusionstheater die beiden grundlegenden Normen jeder bühnenmäßigen Wirkung, wird

die Forderung nach Einfachheit und Deutlichkeit ganz und gar vernachläsigt. Man bietet kleinlich-peinliche, matt kolorierte Federzeichnungen, wo es sich allein um großzügige, farbig-freudige Holzschnitte handeln kann und übt eine für die Ferne wirkungslose Strichelkunst, wo allein eine breite Flächenmanier den richtigen Eindruck zu erzielen vermag. Man schleppt den ganzen ungeordneten Apparat der bedürfnisreichen Täglichkeit für jeden einzelnen Fall auf die Bühne und sieht in der Beobachtung der historischen Treue das wesentlichste Ziel für die Inszenierung, wo man doch nur ein paar charakteristische, viel oder alles sagende Gegenstände braucht, um den Rahmen für die einzelnen Geschehnisse mehr symbolisch darzustellen. Alles in allem macht man die Bühne zum Museum, anstatt sie als lebensreichen Tummelplatz für die wechselvollen Spiele von Dichters Gnaden herzurichten.

Auf die Periode der naturmäßigen Formen und Farben, auf die absoluten Wirklichkeitsbestrebungen mit ihren Kleinigkeitskünsteleien muß also jetzt eine andere Periode reiner ästhetischer Bühnenwerte, müssen relative Kunstbestrebungen mit leicht schaubaren, in der Größe, Schärfe und Schlagkraft ihrer szenenmäßigen Wirkung schnell verständlichen Einzelheiten folgen.

Gewiß kann ein so kompliziertes Gemeinwesen, wie es die moderne Bühne darstellt, nicht früher zu endgültigen Reformen greifen, bis die einzelnen

Zweige der Kunst und Technik für jeden Fall die richtigen Möglichkeiten bieten. Das Theater hat immer warten müssen. Es ist noch in jeder Kulturepoche erst ziemlich spät fertig geworden. Und doch ist unseren Bühnentechnikern der Vorwurf nicht zu ersparen, daß sie viel zu lange an der bisherigen Konvention festgehalten und sich immer nur mit kleinen Verbesserungen innerhalb dieser Konvention begnügt haben, daß sie nicht schon längst zu einer zeitgemäßen gründlichen Änderung des ganzen technisch-dekorativen Systems fortgeschritten sind.

Unsere reformatorischen Aufgaben am modernen Theater gründen sich also auf zwei fundamentale Fragen:

1. Wie verbessern wir unsere alte Illusionsbühne? (denn wir brauchen sie, weil eine ganze Menge unserer Repertoirstücke unmittelbar dafür geschrieben ist) — und
2. wie schaffen wir uns eine Idealbühne? (denn wir brauchen sie für die zeitgemäße Darstellung der großen idealen Werke aller Zeiten und Völker und vor allem zur Darstellung Shakespeares).

Die Illusionsbühne verlangt also Reformen, allerdings sehr gründliche Reformen — die Idealbühne hingegen hätte eine ganz neue Schöpfung darzustellen: ein Kulturprodukt und eine Kulturtat zugleich.

Beide Formen entspringen dabei derselben

Wurzel, demselben Grundgedanken und Grundgefühl: der Absicht nämlich, das Bühnenbild von allem Zwiespältigen, Überflüssigen und von allem Falschen und Häßlichen zu reinigen, dem Ganzen eine verhältnismäßig einfache, ästhetisch-gesunde Grundlage zu geben und eine schier unbegrenzte Möglichkeit zu Stilleistungen allerart zu bieten, wobei ein besonders großer Wert auf eine denkbar schnelle und geräuschlose Verwandlung der Bühnenbilder zu legen ist. Die Zwischenpausen dürfen nicht, wie heute fast stets, durch die Verhältnisse des technischen Betriebes, sondern müssen allein aus der dramaturgischen Anlage des Stückes bedingt sein.

Die Illusionsbühne muß nun ihrer formalen und malerischen Struktur nach so vereinfacht und in ihren künstlerischen und logischen Werten so gesteigert werden, daß sie aufhört, in strengem Sinne eine Illusionsbühne zu sein. Dies ist durchaus möglich, wenn wir mit dem heute noch gebräuchlichen Dekorationssystem kurzerhand brechen.

Unsere Theater wenden bekanntlich noch meistens das sogenannte Bögenprinzip an. Jede einzelne Bühnengasse (wie die parallel mit dem Proszenium laufenden Bühnenstreifen genannt werden) ist dabei durch einen sogenannten Bogen abgeschlossen, der die früheren beiden Seitenkulissen und die als obere Abgrenzung dienende Soffitte zu gemeinsamer Fläche vereinigt. Diese

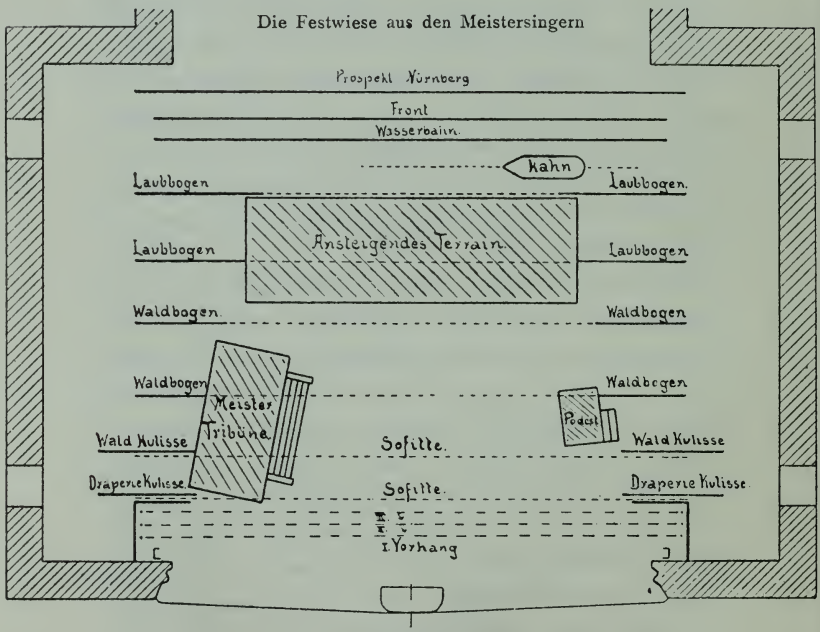
Bögen werden nun nach Maßgabe der sogenannten Bühnenperspektive auf das entsetzlichste bemalt, da sie, obwohl sie parallel zum Vorhang verlaufen, dennoch die beiden seitlichen und die obere, parallel zum Bühnenboden gehende Abgrenzung des Spielplatzes vortäuschen sollen. Zudem gibt dies Bögensystem die Szene immer nur in einerlei Gestalt: als langweiligen, viereckigen Guckkasten.

An Stelle dieser alten Soffittenbühne hätte nun folgende Einrichtung zu treten, die an einigen modern geleiteten Theatern schon mit großem Erfolg in Gebrauch ist: Ein großer, rund um die ganze Bühne laufender, sehr hoher Himmelsprospekt, ein sogenannter Rundhorizont, umschließt ein für allemal den Spielplatz als fester Grundbestandteil der Ausstattung auf allen drei Seiten. In diesen Rundhorizont werden dann die nötigen Fronten als Ansichtsflächen landschaftlicher und städtischer Ausschnitte, die Häuser und so weiter, hineingebaut, die von den Seiten her, vom Schnürboden herunter oder mittels Versenkungen von unten heraufgebracht werden können. Einzelne Dekorationselemente, wie Bäume, Sträucher, Blumenbeete, Stakets und so weiter, die praktikabel und plastisch zu sein hätten, weil die Körperlichkeit des Schauspielers mit ihnen in Berührung kommt, vervollständigen den dekorativen Apparat.

Dabei ist unbedingt anzustreben, die freien Gegenden nicht nur höher, sondern auch breiter

wie bisher zu machen. Das Proszenium müßte also derartig eingerichtet sein, daß man die Spielöffnung für die Darstellung freier Gegenden nach beiden Seiten hin, bis nahezu an den Rundhorizont heran, erweitern könnte.

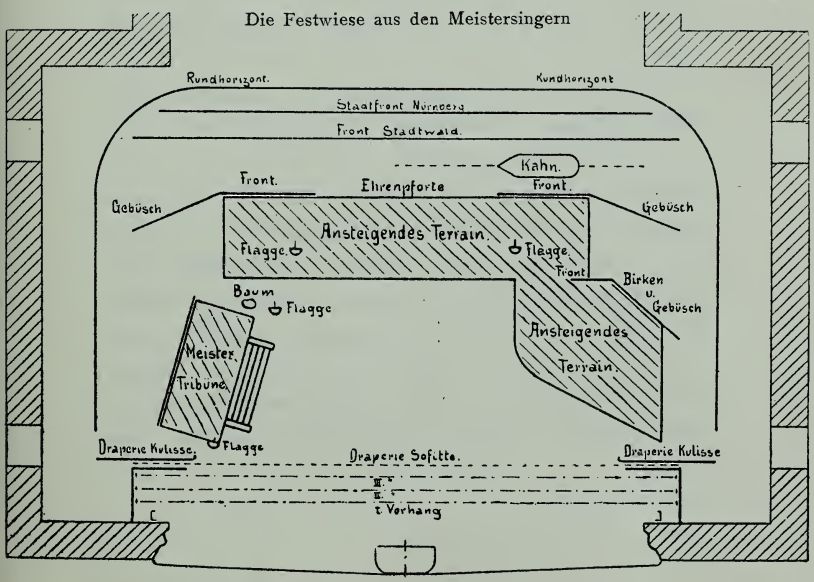
Die Vorzüge der neuen Anordnung springen sofort in die Augen. Man sieht, wie hier eine bedeutend größere Spielfläche erzielt wurde, die ganz andere Gruppierungen und Bewegungen der Chormassen zuläßt, und wie das Fortfallen der Soffitten



Figur 1

Das alte Bühnen-Dekorationssystem (Bögensystem)

einen freien Ausblick in den Raum gestattet, der nun mit starken Bogenlampen wirklich auch auszuleuchten und unter Sonne zu setzen ist. Vor allem erscheint jetzt aber das Bild von jedem Platz des Zuschauerraumes aus optisch richtig, weil die Dekorationsteile der vorderen Bühne, der eigentlichen Spielfläche, in natürlicher Größe und möglichst plastisch, also ohne falsche perspektivische Linien und ohne falsche Schatten aufgebaut und nur die hinteren und zum Teil auch die seitlichen



Figur 2

Das neue Bühnen-Dekorationssystem (Rundhorizontsystem)

Abschlußfronten, mit denen der Darsteller nicht in Berührung kommt, vorsichtig in die Perspektive gerückt wurden.

Gewiß kann dabei nicht jeder Zuschauer das ganze Bild gleichmäßig übersehen. Das ist in unseren Rangtheatern leider unmöglich. Der Regisseur muß deshalb die wesentlichen Vorgänge bewußt so weit nach der Mitte zu anordnen, daß sie möglichst von überall her beobachtet werden könnten. Was der Einzelne aber von seinem Platze aus sieht, ist wenigstens nicht verzerrt, sondern wird ihm in richtigen Verhältnissen gezeigt.

Soviel über die Reformen der konventionellen Illusionsbühne. Es bleiben, wie gesagt, Reformen, da es sich im wesentlichen um die Verbesserung von etwas Gegebenem handelt. Wir können (und müssen) aber für unsere Zukunftsbühne zu etwas ganz Neuem gelangen, wenn wir die bisher entwickelten ästhetischen Grundsätze einmal ganz frei, ohne Rücksicht auf Vorhandenes und Eingewohntes zur Geltung bringen: das heißt wir können (und müssen) heute jetzt zu unserer ganz besonderen Bühne, zu einer Idealbühne großen Stils kommen.

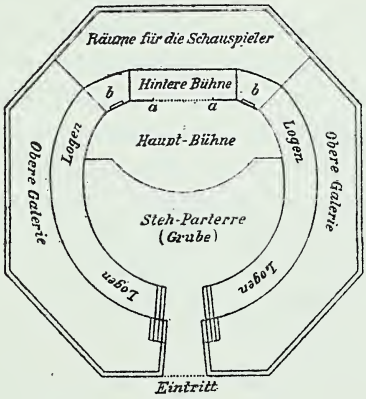
* * *

Wir teilen heute wohl so ziemlich alle die Ansicht Ludwig Tiecks und wünschen, daß die Shakespeareschen Dramen auf der deutschen Schaubühne möglichst im Sinne der englischen Vorlage, also in möglichst getreuer, dichterisch gehobener Eindeutschung und möglichst in der dramaturgischen Struktur der Originale, ohne allzuviel tiefergreifende Kürzungen und mehr oder weniger willkürliche Änderungen der Szenenführung gegeben werden. Und wenn Shakespeare seine Werke auch, den eigentümlichen technischen Verhältnissen seines Theaters gemäß, durchaus eigenartig anlegen mußte und zum Beispiel Szenen zweiten Ranges, ja geradezu Füll- oder Verlegenheitsszenen geschrieben hat, so erscheinen uns seine Kunsttaten doch als genial erfühlte, mit so souveräner schöpferischer Machtvollkommenheit hingeworfene Organismen, daß wir uns selbst dann nicht herangetrauen, wenn unser modernes kritisches Bewußtsein dieses oder jenes einmal anders haben möchte oder gar entbehren zu können glaubt. Es gibt da eben nur eins: entweder wir bewältigen Shakespeare oder wir bewältigen ihn nicht. Ein großer Künstler kann unbedingt verlangen, daß wir zu ihm kommen.

Shakespeares Dramen sind nun im ganzen und im einzelnen von der erdgebundenen Wirklichkeit so himmelweit entfernt — die Geschehnisse, die Charaktere und ihre Leidenschaften haben, bei aller inneren Wahrhaftigkeit, im Grunde so gar

nichts mit den äußeren Realitäten unserer oder irgendeiner früheren Zeit zu tun, daß die moderne Illusionsbühne für die szenische Darstellung Shakespeares durchaus ungeeignet erscheinen muß. Ihre Mittel sind viel zu unbedeutsam, zu wenig zweck- und zielvoll, um den Übermaßen der Shakespeareschen Bühnenkunst die ganz und gar entsprechenden Darstellungswerte liefern zu können. Seine Dramen bieten jedesmal ein höchst konzentriertes Leben, also im besten Sinne des Wortes ein Gleichnis (wie alle echten Dichterwerke). Sie vertragen deshalb die Enge, die Kleinlichkeit, die Fülle und Übersichtslosigkeit der reinen Wirklichkeitsszene nicht, sondern verlangen als ideen- und gefühlsstarke Symbole für menschlich-allmenschliche Lebensphänomene einen ebenfalls ins Symbolische hinein gesteigerten Rahmen: übernatürliche, machtvolle Verhältnisse — wuchtige Formen in klarer Gliederung — einen kräftigen Rhythmus auch im Ablauf des Dekorativen. Die Handlung und ihre Motivierung nach Eigenart der dichterischen Charaktere ist und bleibt nun einmal die Hauptsache. Der Rahmen ist Nebensache. Ein notwendiges Requisit des Dramatikers. Nicht viel mehr. Er hat keine Eigenwerte und soll dem Genießenden keine gesonderte Beachtung abfordern. Es ist ja ohnehin schwer, einer logisch und psychologisch gut geführten Bühnenhandlung restlos zu folgen. Das verlangt Aufmerksamkeit und Anstrengung.

Der Kunstfreund darf sich also nicht wundern, wenn die Frage der Bühnendarstellung Shakespeares seit den Tagen der Romantiker, seinen eigentlichen Entdeckern für unsere moderne künstlerische Kultur, immer von neuem aufgeworfen und theoretisch durchgesprochen wurde, ohne daß es bis heute so recht eigentlich hat glücken wollen, eine befriedigende Lösung zu finden.



Figur 3
Grundriß des Globetheaters

Der Gedanke, für die Darstellung Shakespearescher Stücke auf das moderne Prinzip der Bühneneinheit unter Beobachtung eines großen Ausstattungsapparates zu verzichten und zu diesem Zweck ein besonderes Theater zu konstruieren, geht auf Ludwig Tieck zurück. Der große Dramaturg hatte diese Frage schon seit langer Zeit bei

sich erwogen, als er vom Intendanten v. Küstner zur Einstudierung Shakespearescher Werke auf der Berliner Hofbühne eingeladen wurde. Er stieß nun hier bei den Inszenierungsvorarbeiten zu Heinrich V., wo die vielen Schlachten und Belagerungen einen häufigen Wechsel des Schauplatzes verlangen, auf so große Schwierigkeiten, daß er beschloß, seine früheren Ideen einmal in die Praxis umzusetzen und für die Darstellung Shakespeares eine primitive Bühne vorzuschlagen, indem er dabei auf das englische Globetheater zurückgriff.

Tieck beabsichtigte, so erzählt v. Küstner in seinen Memoiren, gewissermaßen zwei Bühnen auf der Szene herzustellen: die eine vorn nahe der Rampe auf dem gewöhnlichen Niveau, eine Kulisse tief — die andere auf einem erhöhten Podium dahinter, wo von der ersten Bühne zu beiden Seiten eine breite Treppe hinaufführen sollte. Zwischen diesen Treppen würde dann in der Mitte ein Zwischenraum bleiben, der bei Sälen zum Ausgang, bei Burgen als Tor dienen könnte. Die in Sälen spielenden Auftritte würden nur auf der vorderen Bühne zur Darstellung kommen. Dabei sollte für die Schloßräume und freien Gegenden, auch wenn der Schauplatz verschieden war, nur eine einzige Dekoration Verwendung finden. Hätte die Szene im französischen Lager gespielt, so wären an beiden Seiten Herolde mit französischen Wappen, hätte sie im englischen Lager gespielt, Herolde mit englischen Wappen aufgetreten. In den

Schlachtenszenen wollte man die Handlung dann auf beide Bühnen verteilen und die Massen sich auf den Treppen herauf- und herunterbewegen lassen. Die Seiten sollten einfach mit Teppichen bedeckt werden.

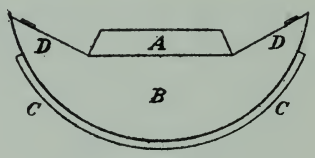
Dies interessante Projekt kam aber damals durch Tiecks Unpäßlichkeit und auch durch die darauf folgenden Unruhen des Jahres 1848 leider nicht zur Ausführung.

Einen ähnlichen Versuch wollte später der Intendant des Schweriner Hoftheaters Gustav zu Putlitz machen, als man sich im Jahre 1864 in ganz Deutschland anschickte, den dreihundertsten Geburtstag Shakespeares zu feiern. Er beabsichtigte sogar ganz radikal vorzugehen und die Bühne genau in der Verfassung zu zeigen, wie sie in den Tagen der Königin Elisabeth in Gebrauch gewesen war. Ganz wie damals sollte ein Gerüst über die ganze Bühne laufen und einen Balkon tragen und von hier aus zu beiden Seiten je eine Treppe auf das Proszenium führen, die damit eine kleine innere Bühne eingerahmt hätten. Auch sollte das Brett nicht fehlen, das bei jedem Szenenwechsel über die Mitte des Balkons herabgehängt wurde, um den Schauplatz der Handlung anzuzeigen. (Ein Verfahren, das man jedoch seinerzeit lange nicht so häufig angewendet hat, wie die Liebhaber geschichtlicher Bühnenverhältnisse glaubten und vielfach noch heute glauben. Denn nur in ganz seltnen Fällen wurde auf dem Shakespearetheater zu

dieser Art von Kundgebung des Ortes gegriffen, wenn das Publikum sich nämlich gar nicht sonst zurechtfinden konnte.)

Doch ließ man auch in letzter Stunde von der Durchführung dieses Projekts ab, weil man seines Publikums für solche literarischen Experimente nicht sicher zu sein glaubte.

Den ersten tatsächlichen Versuch mit der Shakespearebühne machte Immermann in Düsseldorf, wo er im Jahre 1790 bei einem Maskenfeste eine Dilettantenaufführung nach dem primitiven



Figur 4
Immermanns Shakespearebühne

System veranstaltete. Er wählte dazu das Lustspiel Was Ihr wollt, indem er die größere Vorderbühne (in Figur 4, B) indifferent ausgestaltete und ebenso die Seiten (D), deren gemalte Architektur Türen für die Aus- und Eingänge der Darsteller freiließ, nicht veränderte, sondern nur die kleinere Hinterbühne (A) für wechselnde Dekorationen bestimmte, die denn auch von einer Gardine abgeschlossen werden konnte.

Von einem nennenswerten Erfolge des Immermannschen Unternehmens weiß die Düsseldorfer Chronik aber nichts zu erzählen.

Tieck sah also als erster das Ziel moderner Shakespeare-Inszenierungen in einer grundsätzlichen Preisgabe der Illusionsszene und in der Rückkehr zu den primitiven Anordnungen der altenglischen Volksbühne. Nur machte er gleich den Fehler — der dann später nochmals bei der Münchener Shakespearebühne des Barons von Perfall beobachtet werden sollte — daß er Elemente der modernen Illusionsbühne hinüberzunehmen empfahl, ohne sie erst entsprechend umzubilden und dem neuen System irgendwie organisch anzugleichen. Einen praktischen Versuch hat Tieck selbst ja nicht gemacht. Denn die bekannte Sommernachtstraum-Inszenierung im Potsdamer Königsschloß (1843) wird man nicht gut rechnen dürfen, weil das Stück sich für eine erste Probe dieser Art kaum eignete und deshalb eine klare Vorstellung von den Reformplänen nicht recht aufkommen ließ. Der große Dramaturg war in solchen rein praktischen Fragen ja nie besonders glücklich.

Und auch in den nächsten Jahrzehnten geschah, außer dem Immermannschen Versuch mit Was Ihr wollt, in der ganzen Frage nichts. Dingelstedt und der Meininger Herzog richteten sich Shakespeare für die Illusionsbühne ein, indem sie ihre Mittel geschickt und fleißig benutzten und mit einer ausgezeichneten Ensemble- und Gruppenregie über die Mängel dieser ihrer Bühnenform für das Shakespearesche Kunstwerk bis zu gewissem Grade hinwegzutäuschen wußten. Erst

Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ging man in München wieder auf Tiecks und Immermanns Mahnungen und Taten zurück und konstruierte die vielbesprochene Reformszene, die unter dem Namen Münchener Shakespearebühne bekannt geworden, aber nicht durchgedrungen ist.

Zu einer Wiederaufnahme der früheren Bestrebungen war allerdings guter Grund. Die übertriebene und zum Teil falsch verstandene Meiningerei, die das deutsche Theaterwesen bald nach den Kunstreisen der herzoglichen Truppe ergriff, hatte es einmal wieder mit aller Deutlichkeit gezeigt, daß die naturalistische Dekorationsart der Illusionsbühne dem großzügigen Gehalt Shakespeares und anderer Dramatiker keineswegs zu entsprechen vermochte — daß die eigentliche Wortkunst inmitten der peinlichst ausgestatteten Wirklichkeitsszene viel zu kurz kommt und die Figuren in ihrer monumentalen Eigenart nicht genügend hervortreten können — daß schließlich und vor allem die Illusionsbühne mit ihrem komplizierten Organismus nicht imstande ist, die eigenartige dramaturgische Technik der Klassiker völlig zu überwinden und etwa den Hamlet oder den Don Carlos ohne sonderliche Pausen zwischen den einzelnen Bildern abrollen zu lassen.

Zusammen mit seinem Oberregisseur Savits und seinem Obermaschinendirektor Lautenschläger griff also der Intendant Freiherr von Perfall den Gedanken Tiecks, Immermanns und Putlitz', den

namentlich auch der große Architekt Schinkel schon zu Anfang des Jahrhunderts im Prinzip vertreten hatte, wieder auf und brachte am 1. Juni 1889 den König Lear ungestrichen auf einer neuen Reformbühne zur Darstellung. Savits hat uns ihre Einrichtung in einer kleinen Schrift: Die Shakespearebühne in München beschrieben und ihre künstlerische Zweckmäßigkeit begründet. Sie ist leider im Buchhandel vergriffen, aber als Sonderabdruck aus dem Neuen Theateralmanach der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger für 1890 wohl noch zugänglich. (F. A. Günther, Berlin.)

Wie unsere Zeichnung (Figur 5) des weiteren erläutert, besteht die Münchener Shakespearebühne aus drei Teilen: einem vorgeschobenen Proszenium, einer Vorderbühne und einer um drei Stufen erhöhten Hinterbühne. Proszenium und Vorderbühne sind und bleiben neutral, und allein die Hinterbühne zeigt durch verschiedene Prospekte und die notwendigsten Möbel den Schauplatz der Handlung an. Die Seitenkulissen sind dabei durch indifferente Gardinen ersetzt. Die Vorderbühne, die schon in der Flucht der ersten Kulisse abschneidet und eine gemalte Architektur in kurzen, von Pfeilern getragenen Rundbogen zeigt, wird beim Szenenwechsel innerhalb des Aktes durch einen Vorhang abgeschlossen.

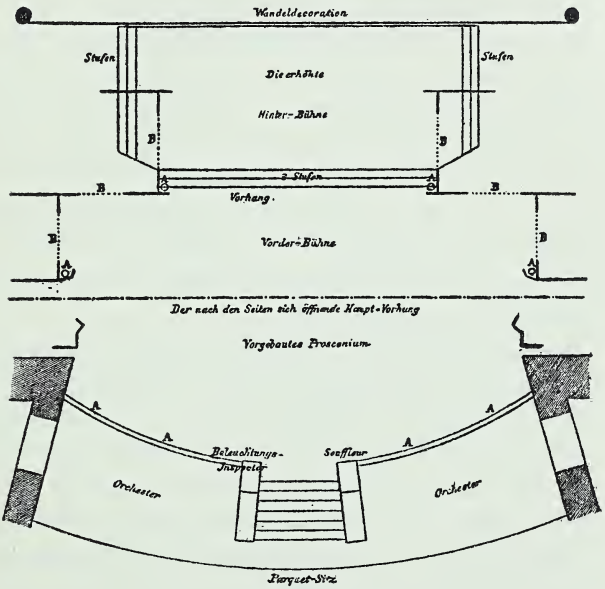
Es soll nun bei dieser szenischen Einrichtung nach Möglichkeit die ganze Bühne oder doch die Vorderbühne und Hinterbühne zum Spielen benutzt

werden. Und nur, wenn eine Verwandlung nötig ist und vorbereitet werden muß, haben sich die Schauspieler gegen Ende der vorhergehenden Szene auf die Vorderbühne gleichsam herunterzuspielen, damit sich der Zwischenvorhang schließen und die neue Dekoration hergerichtet werden kann. Da Shakespeares Personen mit den letzten Worten der Verwandlung stets abgehen, braucht man also nur einen Augenblick dunkel zu machen und in dieser Dunkelheit den Zwischenvorhand aufzuziehen. Bei wieder eintretender Beleuchtung findet der Zuschauer dann die neue Szene.

Die Durchbildung dieser neuen Bühne konnte nun unseren grundlegenden Bedingungen für die Erscheinungsform des Shakespearedramas keineswegs genügen.

In dem oben genannten Aufsatz von Savits steht folgender Satz: Die Shakespearebühne will „den Ort nur andeuten, ihn symbolisch bezeichnen, um durch die Macht dieses Symbols den übrigen Theaterraum, auf welchem sich die Darsteller bewegen, mitsamt dem architektonischen Bau jeweils in die entsprechende, vom Dichter gewollte Örtlichkeit geistig zu verwandeln". Der heute im Parterre sitzende Theaterbesucher will aber gar nichts „geistig verwandeln" und soll es auch nicht. Der moderne Bühnenfachmann muß und kann dafür sorgen, daß er es nicht braucht. Unser Publikum ist seit langem gewohnt, die Erscheinungen der Schaubühne als das zu nehmen, was sie dar-

stellen. Und kein dramaturgischer Theoretiker der Welt bringt es davon ab. Daß bei der dekorativen Durchbildung einer Shakespearebühne szenische



Figur 5

Grundriß der Shakespearebühne im Münchener Hoftheater

An den mit A bezeichneten Stellen sind die Beleuchtungsapparate angebracht, B bezeichnet die mit Vorhängen verdeckten Ein- und Ausgänge der darstellenden Personen.

Symbole verlangt werden, ist ja richtig. Nur irrten die Münchener, wenn sie dies dadurch zu leisten glaubten, daß sie Einzelheiten aus dem dekorativen Apparat der Ilusionsbühne schlechthin herüber-

nahmen, um ihre, dem englischen Volkstheater entliehene primitive Szene damit aufzuputzen. Dies Verfahren erscheint uns zum mindesten als oberflächlich und nichtssagend: diese Art von szenischem Symbolisieren ist ohne jede tiefere Bedeutung, ohne Überzeugungskraft und deshalb unwirksam. (Übrigens symbolisierte man in München gar nicht einmal durchgehends, sondern nur gelegentlich. Deckte man doch vielfach die neutrale Umrahmung der Vorderbühne für die Darstellung von Szenen im Freien durch einen sogenannten Laubkranz- oder Felsbogen zu und stellte damit eigentlich die alte Illusionsszene, zuzeiten wenigstens, ganz und gar wieder her.)

Die Münchener Shakespearebühne ist eben eine Zwitterschöpfung, also das Schlimmste, was uns in der Kunst begegnen kann: die eine Szene spielt auf der völlig neutralen Vorderbühne (und wendet sich ausschließlich an die Phantasie) — die andere nutzt die dekorativ ausgestattete Hinterbühne, mit der neutralen Szene im Vordergrunde (bietet also zum Teil Illusion, zum Teil Phantasiearbeit), und die dritte Szene wird uns dann auf der mittels des Laubkranz- oder Felsbogens zu einer richtigen Illusionsszene zusammengefaßten Vorder- und Hinterbühne dargeboten.

Von einer irgendwie geschlossenen künstlerischen Schöpfung, von einer einheitlich durchgeführten Neugestaltung der Schaubühne für einen bestimmten Zweck kann hier also keine Rede sein.

Das ganze Unternehmen mußte ja schon an der Unmöglichkeit scheitern, die von einer ganz andern Szenenform übernommenen Elemente einfach in den Illusionsraum zu übertragen. Das frei gefügte, in den Zuschauerraum hineinragende Brettergerüst des alten Globetheaters kann aber nicht ohne weiteres in die Guckkastenbühne des modernen Rangtheaters eingezwängt werden, selbst wenn man dabei das Proszenium halbkreisförmig vorschiebt, wie es in München mit Benutzung des Orchesterraums versucht worden ist.

Dieses vorgebaute Proszenium ist übrigens schon deshalb anfechtbar, weil wir eine vor die Bühnenöffnung gelegte Spielfläche in unseren Theatern nicht genügend, oder doch nur mit Hilfe des verhängnisvollen Rampenlichtes beleuchten können. Die Darsteller dürfen bekanntlich eine bestimmte, durch das erste Oberlicht gegebene Linie nicht überschreiten. Und dann sehe ich überhaupt keinen Vorteil darin, die Schauspieler näher an das Publikum heranzurücken, also gleichsam ins Publikum hineintreten zu lassen. Diese Anordnung muß die Einheitlichkeit im Stil der schauspielerischen Darstellung schlechterdings zerstören, da die Künstler geradezu verleitet werden, sich unmittelbar ans Publikum zu wenden, das sie jetzt auf drei Seiten umgibt.

Alles in allem: Shakespearebühnen, antike Bühnen und ähnliche Dinge können sehr interessante Versuche ergeben, haben aber für uns heute

nur geschichtlichen, also pädagogischen und Kuriositäten-Wert.

Ungemein schlagend tut Ulrich von Willamowitz das leidige Rückwärtsschielen nach Geschichtlich-Gewesenem ab, wenn er im Vorwort seiner Sophokles-Übersetzungen meint: „Es ist wenig, was wir von der antiken Bühne wissen; aber es genügt, um klarzustellen, daß die Darstellung für uns etwas Fremdartiges, Steifes, sagen wir es nur, etwas Barbarisches haben würde. Wenn man aber die Fremdartigkeit überwände, so würde der Eindruck der des tiefsten religiösen Ernstes sein. Die gewaltige dramatische Kraft würde, mit modernen Mitteln behandelt, auch jetzt auf der Bühne überwältigend wirken. Nur die ekelhafte Nachahmung nichtsnutziger Äußerlichkeiten, das archäologische Zwitterwesen, verekelt es gründlich, wenigstens für jeden gesunden Menschen ... Wer nicht den mühsamen Weg der Philologie gehen kann, um die Originale zu verstehen, dem soll die Philologie das, was ewiges Leben in den Dramen ist, ihre Seele, in dem neuen Leibe vor Augen führen: dann wird die Seele auf die Seelen wirken."

Er muß in der Tat aus unserem Kunstleben heraus: dieser Herbariumsgeist, der Geist des Konservators und Professors. Wahrer Kunstgenuß setzt doch eine durch nichts Äußerliches getrübte Naivität des Empfangenden voraus. Verlangt man aber von mir, daß ich mich mit Hilfe meiner historischen, literarischen und kulturgeschicht-

lichen Kenntnisse zunächst um einige Jahrhunderte zurückdrehen, also selbst erst einmal eine Art Komödie mit mir aufführen soll, dann ist es mit der aufnahmefähigen Stimmung vorbei. Ich werde in solchem Augenblick zu viel Wissenschaftler sein, um ein Kunstwerk rein genießen zu können. Einem Menschen, der sich vor dem Kirchenbesuch schnell noch über die auseinandergehenden Ansichten der Bibelkritik orientieren wollte, dürfte es wohl mit seiner wahren Andacht schwer glücken. Und schließlich trägt man ja Mozarts Klavierkonzerte auch nicht mehr auf dem Spinett und bei Wachskerzenschein, sondern auf dem Blüthner-Flügel im elektrisch überleuchteten prächtigen Konzertsaal vor. Der Meister würde seine Sachen, von d'Albert oder Busoni gespielt, wahrscheinlich überhaupt gar nicht wiedererkennen.

Ein Strom, der nicht fließt, wird zum Sumpf. Wenn also eine Theaterdichtung unseren Kulturbedingungen oder unseren Bühnenverhältnissen nicht mehr entspricht, muß man sie — falls es sich lohnt und damit eine Bereicherung unseres Spielplans zu erzielen ist — eben durch eine sachgemäße, vorsichtige und liebevolle Bearbeitung dem Gegenwartstheater anzupassen suchen, wobei es dann Sache des dramaturgischen Taktes und ästhetischen Stilgefühls ist, wie weit sich der Bearbeitende in den einzelnen Fällen vorwagen will und darf. Das Recht bleibt jedesmal auf seiner

Seite, wenn es ihm gelingt, an Stelle des für unsere Bühne an sich toten Werkes ein lebendig wirkendes Drama zu setzen.

Kein Wunder also, daß diese Shakespearebühne, die nun vor allem auch durch ihren nüchternen, im theatralischen Sinne machtlosen Grundcharakter unseren modernen Ansprüchen an malerisch-plastische Wirkungen nicht entsprach, über München nicht hinauskommen sollte. Und sie ist heute auch hier nicht mehr im Gebrauch, sondern wurde dahin zurückgetan, wohin sie gehört: nämlich ins Museum. Die Münchener Shakespearebühne war von vornherein ein Museumsstück, ein hübsch blankgeputztes, für den heutigen Gebrauch hergerichtetes zwar, aber doch ein Museumsstück. Und damit ist uns nicht gedient. Shakespeare lebt, und Goethe und Schiller leben auch. Wir brauchen deshalb für sie und ihre Dramen eine lebendige Bühne: eine Bühne, worauf man ihre Dramen ihren ästhetischen Werten nach möglichst restlos zur Darstellung bringen kann — und zwar für uns Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts.

* * *

Die ersten Versuche nach dieser Richtung machte meines Wissens Max Reinhardt, und zwar mit einer Inszenierung des Wintermärchens. Wenigstens für die ersten drei Akte. Denn das

Stück war für einen durchgreifenden Versuch in diesem Sinne doch nicht ganz geeignet und schien für die Dekoration des böhmischen Wiesengrundes wiederum die Ausdrucksmitel der Illusionsbühne nicht entbehren zu können.

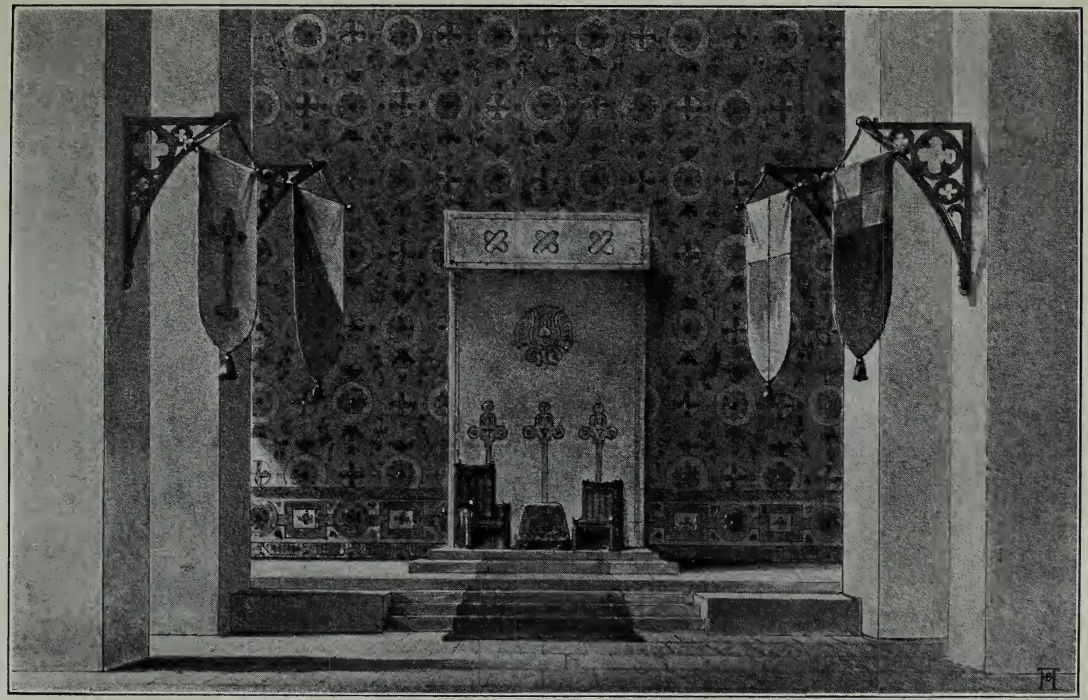
Diese sehr bemerkenswerte Kunsttat des Berliner Deutschen Theaters veranlaßte mich dann, einmal ohne jede Konzession an die Illusionsbühne die letzten Konsequenzen aus den bisherigen Versuchen und unseren ästhetischen Erwägungen zu ziehen und Shakespeares Hamlet in neuer, dem eigentlichen Wesen des Dramas so ganz entsprechender Weise zu inszenieren. Am 19. Oktober 1907 ging das Werk unter der technischen Leitung von Adolf Linnebach im Mannheimer Hof- und Nationaltheater auf diese Art in Szene und erzielte einen unbestrittenen künstlelischen Erfolg.

Hier galt es, auch den letzten großen Schritt zu wagen: nämlich das Spiel unter freiem Himmel, die Terrassen- und Kirchhofsszenen ebenfalls so durchzubilden, daß sie zwanglos in den Ring der Saal- und Zimmerdarstellungen, die jedesmal auf den rückwärtigen Gobelin hin stilisiert wurden, einbezogen sind.

Der Bühnenspielraum wird zu diesem Zweck links und rechts seitlich durch zwei hintereinander geordnete mächtige, kraftvoll aufstrebende, viereckige Pfeiler von drei Quadratmetern Grundfläche begrenzt. Diese Pfeiler bleiben — gleich-

sam als unverrückbare szenische Symbole des Shakespeareschen Dramas überhaupt — das ganze Stück hindurch bestehen, und nur die hintere, die sogenannte Prospektwand, wird durch verschiedene Vorhänge (Gobelins) für die Zimmer und durch sehr einfach gehaltene, vor einen Rundhorizont gestellte, zu größter Einfachheit hin stilisierte Fronten für die landschaftlichen und architektonischen Erscheinungen der freien Gegenden ausgewechselt. Einige auf das Notwendigste beschränkte Möbel, ein paar schlanke Kandelaber, Fahnenwimpel und sonstige einfache Zierstücke vervollständigen die Ausstattung in den Sälen und Zimmern, einige hochragende stilisierte Pappeln und die nötigen Grabsteine die Ausstattung des Kirchhofs.

Bei alledem ist für die Farbe der typischen Dekorationselemente schließlich eine graue Nuance gefunden worden, die es zuläßt, diese als seitliche Begrenzung des Bühnenbildes dienenden beiden Pfeiler sowie das Treppen- und Podestarrangement und den Bühnenboden selbst mit Hilfe des bestimmten Lichtes gleichsam einzufärben und dem Gobelin jedesmal anzugleichen. Es wird hier also tatsächlich mit Licht gemalt. Das Licht gibt die alles vereinheitlichende Grundstimmung. Vor allem auch bei der Darstellung der freien Gegenden, der Terrassen- und Kirchhofsszenen, wo die farbensatten, malerisch wirksamen Sonnenauf- und Sonnenuntergänge, die mondlosen und mond-



Figur 6
Hamlet, Audienzsaal

hellen Nachtstimmungen den Eindruck der schaurigen Begebenheiten ganz außerordentlich zu steigern vermögen. Um so mehr, als diese unsere neue soffitten- und kulissenfreie Bühne ganz andere Beleuchtungseffekte zuläßt, wie der alte, durch Bögen in so und so viel Gassen aufgeteilte, mittels Ober-, Seiten- und Rampenlichtern erhellte Guckkasten der Illusionsbühne, wo ein Ausleuchten des ganzen Raumes oder ein Anleuchten von irgendeiner Seite her (zum Beispiel das allmähliche Hochsteigen der aufgehenden Sonne von hinten-unten) unmöglich ist.

Die Verwandlungen nahmen nur ungefähr 30 bis 45 Sekunden in Anspruch. Die ersten drei Akte wurden ohne Unterbrechung durchgespielt. Sie dauerten etwas länger als zwei Stunden, ohne daß sich auch nur die geringste Ermüdung bei den Zuschauern eingestellt hätte. Dann trat eine Erholungspause von einer Viertelstunde ein, die jetzt Darstellern und Zuschauern in gleicher Weise zu gönnen war. Und weiter zogen dann auch die beiden letzten Akte ohne merkbaren Einschnitt vorüber. Nach drei Stunden und zwanzig Minuten war der ganze, so ziemlich ungestrichene Hamlet bewältigt.

Als weitere Stücke gingen dann in dieser Weise Hebbels Gyges und sein Ring, Schillers Don Carlos und Goethes Tasso in Szene, wobei für die ganz intimen Gemächer eine andere Lösung, ein neuer Interieurtypus gelang. Die seitliche Be-

grenzung durch die hohen Pfeiler hatte sich hierfür als zu massig erwiesen. Überhaupt wurden, namentlich im Tasso, neue Stilisierungsmöglichkeiten versucht und der Gebrauch der nur für besonders elementare Shakespeare- oder Hebbelszenen, hier allerdings vorzüglich geeigneten seitlichen Pfeiler erheblich eingeschränkt.

Während also die Münchener das herrschende System der Illusionsbühne durch ein anders geartetes, nämlich durch das System des altenglischen Volkstheaters ersetzen wollten, dazu nun aber doch das moderne Logenhaus mit seinem, eigentlich nur für die Bedingungen der Illusionsbühne geschaffenen Aufführungsraum gebrauchen mußten, gehen wir bei unserer neuen Einrichtung nicht unmittelbar auf die Struktur der alten Shakespeareszene zurück, sondern lassen hier getrost einmal wieder das Vergangene vergangen sein. Wir rechnen bewußt mit der Tatsache, daß wir aller Voraussicht nach noch sehr lange in unseren heutigen Theatergebäuden spielen müssen und fühlen uns deshalb gezwungen, von den grundlegenden Bedingungen der Illusionsbühne auch für unsere neue Darstellungsart nicht abzuweichen. Wir versuchen vielmehr den dramaturgischen und stilistischen Aufgaben der Shakespeareschen, oder sagen wir jetzt gleich einmal der strengen klassischen Kunst auf andere Weise nachzukommen. Wir legen unserer neuen Szene zunächst nicht die alte zweiteilige, sondern die

moderne einteilige Bühne zugrunde, deren Bodenfläche allerdings meistens durch Treppen- und Podestarrangements gegliedert ist, wodurch sich für den Regisseur interessante Möglichkeiten für malerische Inszenierungswerte, besonders bei Massenszenen, bieten. Wir brauchen ja die Münchener Einrichtung der durch einen Vorhang voneinander trennbaren Vorder- und Hinterbühne mit ihren mannigfachen Nachteilen gar nicht, weil wir den einzigen Vorteil, die Szenen ohne Pausen hintereinander abspielen zu können, ebenfalls erreichen: Unsere seitlich angeordneten Pfeiler sind nämlich parallel mit der Bühnenöffnung zu verschieben und ermöglichen deshalb eine sehr schnelle Änderung der Grundrißgestaltung. Und das Auswechseln der Gobelins, der Möbeln, Zierstücke und Fronten, sowie die Umschaltung des Lichtes geht bei guten technischen Einrichtungen und bei geübtem Personal in wenigen Sekunden vor sich.

Allerdings benützen wir den Zwischenvorhang, der seit Tieck von vielen Dramaturgen, auch von den Erneuerern der Shakespearebühne in München so sehr verlästert worden ist. Ich sehe nicht ein, warum. Wir wollen doch heute nun einmal auf der Bühne bildhafte Wirkungen: wir wollen die verschiedenen Spielplätze für die verschiedenen Szenengruppen als Bilder zeigen. Im bewußten Gegensatz zu den Gepflogenheiten der Shakespearezeit. Und diese Bilder lösen sich

ab. Es entsteht also eine Bilderfolge, die man doch wohl am besten dadurch gliedert, daß man vor dem einen Bild einen Vorhang herunterfallen und denselben Vorhang sich dann vor einem neuen Bilde wieder heben läßt. (Dieser Vorhang muß allerdings danach sein: er muß sich leicht und schön raffen lassen und in Stoff und Farbe mit den oberen und seitlichen Teilen des sogenannten Proszeniummantels zusammengehen.)

Ich kann mir gar keine andere Möglichkeit denken und verstehe auch nicht, wie man dadurch aus der Handlung gerissen werden soll — vorausgesetzt, daß die Handlung wirklich gepackt hat, und daß die Pause bis zum nächsten Bilde nicht zu lang ist. Im Gegenteil: das geräuschlose Fallen eines geschmeidigen, möglichst indifferenten Vorhangs markiert den dramaturgischen Einschnitt und gibt den gespannt lauschenden Zuhörer und Zuschauer für eine kurze Rast der Sinne und Nerven und für ein paar tiefe Atemzüge frei. Gleich darauf wird der Vorhang dann wieder zur Seite gezogen, und ein anderes Bild zwingt ihn von neuem in den Bann des Dichters. Ich weiß nicht, ob uns hier wirklich die paar Zuschauer maßgebend sein sollen, die unter diesen Umständen bereits aus der Handlung gerissen werden.

Da erscheint mir gerade die Methode der offenen Verwandlungen viel störender, wo wir doch jedesmal zusehen müssen, wie die verschiedenen Dekorationselemente nach oben oder unten

verschwinden und vermummte Bühnenarbeiter in geschäftigem und selten ganz lautlosem Hin-und-her-Laufen die Möbeln und Requisiten auswechseln. Bekanntlich ist ja im Bühnenhause absolute Dunkelheit niemals zu erzielen und nicht einmal angebracht, weil die hantierenden Leute doch etwas sehen müssen. (Übrigens hat die Münchener Shakespearebühne den vielgeschmähten Zwischenaktsvorhang ja eigentlich selbst beibehalten. Der die Vorder- gegen die Hinterbühne abschließende Vorhang übernimmt doch dadurch die Funktion des Zwischenaktsvorhangs, daß er sich — noch dazu vielfach recht unvermittelt während des Spiels — jedesmal dann schließt, wenn die Dekoration der Hinterbühne ausgewechselt werden soll.)

* *
*

Fassen wir das Wesentlichste zusammen:

Unsere neue Inszenierungsart versucht mit dem monumentalen Charakter ihrer Anlage und der einfachen, auf wenige, dafür aber schlagende Dekorationselemente zurückgeführten Ausstattung in Formen und Farben den Charakter der Shakespeareschen Großkunst zu fassen. Wir nehmen dabei den Begriff Ausstattung sehr weit, so daß auch die Kostüme mitzählen.

Was hier für jeden einzelnen Fall gewünscht wird, ist ein Bild — aber kein Bild irgendeines

beliebigen, historisch bedingten Ausschnitts in sklavischer Nachahmung der Wirklichkeiten, sondern eine bühnenmäßig empfundene malerische Impression voller Großzügigkeit, Würde und Schlichtheit für dramatische, symbolisch-bedingte Vorgänge: Spielplätze für Begebenheiten aus der Bühnenkunstwelt Shakespeares mit ihren Riesenmaßen der Erscheinungen und Verrichtungen.

In bewußtem Gegensatz zu der natürlich- und geschichtlich-treuen Bühne des Herzogs von Meiningen, die bekanntlich eine übermäßige Inanspruchnahme des Zuschauers gegenüber dem Zuhörer verlangte, und in Übereinstimmung mit der altenglischen Volksbühne möchten wir heute den dekorativen Apparat der Shakespeare- und damit der Klassikerszene überhaupt wieder seiner rechtmäßigen Bestimmung zurückgeben und ihn lediglich als Rahmen herzurichten versuchen, der die eigentliche Kunstleistung, nämlich den Ablauf des Dramas als leidenschaftlich bewegte Handlung, gleichsam zu umschließen hat.

Nur erstreben wir — im Gegensatz zum alten Shakespearetheater und in Übereinstimmung mit den Grundsätzen der Meininger — einen durchaus malerischen Gesamteffekt, allerdings in ausgesprochen stilmäßiger Durchbildung und damit vor allem ohne übermäßige Inanspruchnahme des Zuschauers.

Wir wünschen eine Bühne, die uns in erster Linie das zu retten versteht, worauf es ankommt:

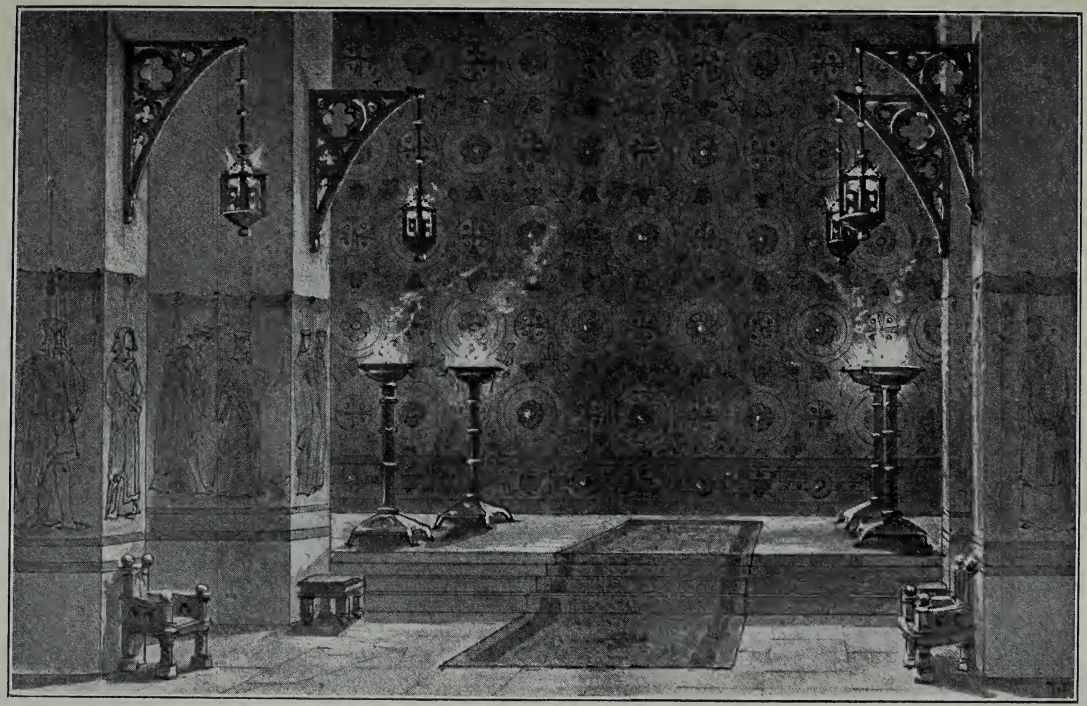
Shakespeares Worte. Denn Shakespeare bietet in erster Linie Wortkunst, seine Stücke sind, aus den Bedingungen seiner Bühnenform heraus, mehr Hörspiele als Schauspiele. Das Wesentliche der Bühnenkunstleistung besteht darin, die im Blankvers ruhende Macht, Kraft, Fülle und Feinheit auf dem nächsten Wege eindringlichst an den Kunstfreund zu bringen, der jedesmal durch das Anhören der möglichst gut gesprochenen und dargestellten Verse vor allem zu einer inneren Anschauung gelangen möchte: zum Nachempfinden der dichterischen Visionen. Und hierin muß er eben durch leichte Schaubarkeit der dekorativen Hilfsmittel unterstützt werden.

Die Darsteller erhalten somit im Rahmen unserer neuen Bühne wieder die ihnen zukommende Betonung als eigentliche Träger des dramatischen Kunstwerks, die bei der neuerdings beliebten Art von peinlicher und prunkhafter Ausstattung der Illusionsbühne nicht in der richtigen Weise möglich war. Der Schauspieler ist, als körperliche Erscheinung in einer ebenfalls körperhaft durchgebildeten Szene und als malerischer Einzelwert einer bestimmten plastisch-farbigen Impression, dem Gesamtbilde organisch eingefügt (viel organischer als bei der alten Illusionsbühne), und wird vom Kunstfreunde sofort als wesentlichster Faktor des dramatischen Vorgangs empfunden, so daß er sich in Worten und Gesten verhältnismäßig gut zur Geltung bringen kann.

Was wir deshalb für unsere neue Art szenischer Darstellung brauchen, sind Künstler mit verläßlicher Körper- und Sprechkultur, Stilkünstler, die keine andere Hilfe brauchen, als eine geschmeidige, alle Seelenregungen des Dichters aufspürende, dem nachschöpferischen Willen des Darstellers gehorsame Sprechkunst und die zugehörige Ausdrucksfähigkeit ihrer Mienen und Glieder — die es verstehen, mit der stilisierten Art der Versbehandlung auch eine entsprechend stilisierte körperliche Beredsamkeit zu verbinden, und die zu Wirkungen gelangen, ohne daß sie immerfort auf der Bühne hin und her laufen, sich bald hinsetzen und bald wieder aufspringen müssen. Alles in allem: wir brauchen Schauspieler, die als künstlerische Persönlichkeiten an sich interessieren — sonst reichen die Ausdrucksmittel unserer neuen Bühne nicht, um das große Publikum zu fesseln, das nun einmal im Schauspiel zunächst allerhand schauen möchte: viel und vielerlei.

* * *

Die meisten wirklichen Kulturtheater Deutschlands haben sich, einige allerdings nur zaghaft, dem System stilisierter Dekorationen bereits zugewendet. Was Alfred Roller zusammen mit Gustav Mahler in diesem Sinne für die Wiener Hofoper geschaffen hatte, war eine Zeitlang nicht nachzuprüfen, weil ein unverständiger Nachfolger



Figur 7
Hamlet, Theatersaal

diese Sachen auf dem Speicher verstauben ließ. Nachdem jetzt aber Hans Gregor die Leitung des vornehmsten deutschen Operntheaters übernommen hat, dürfte er wohl nicht nur seine eigene, in der Berliner Komischen Oper gezeigte fortschrittliche Bühnenkunst pflegen, sondern auch die Mahlerschen Inszenierungen wieder auf die Bühne bringen. Daß ferner Max Reinhardt seine Dekorationen, wenn irgend möglich, stilisieren läßt, ist bekannt. Man denke an Emil Orliks Wintermärchen, Ludwig von Hoffmanns Aglavaine und Selisette, Carl Czeschkas König Lear und an so manches andere. Auch Max Martersteig in Köln hat Herodes und Mariamne und sogar die Iphigenie in eigenartig stilisiertem Rahmen herausgebracht. Und Louise Dumont wurde mit ihren modernen Inszenierungen selbst in Paris beachtet, so daß sich endlich auch das Dresdener Hoftheater zu einer, von Professor Schumacher gezeichneten, stilisierten Hamletvorstellung aufschwang.

Aus alledem geht hervor, daß es jetzt offenbar mit den Reformen unserer Schaubühne ernst werden soll. Und das wäre ja nur zu begrüßen. Denn es ist uns Bühnenleuten wohlbekannt, daß sich eine große Anzahl von Kunstfreunden (und zwar nicht die schlechtesten) dem Theater ganz fernhält, weil sie behaupten, die kitschige Dekorationsmanier der alten Guckkastenszene nicht ertragen zu können.

VI

Mag man nun einen Wertunterschied für diese oder jene am dramatischen Gesamtwerk beteiligte Einzelkunst im Verhältnis zum Ganzen aufstellen, und wird man auch mit Recht die Tat des Dichters unbedingt als die eigentliche Ursache, als den künstlerischen Gegenstand des von der Bühne herab wirksamen und damit allerdings erst fertigen Dramas betrachten: die Tatsache bleibt bestehen, daß es sich im Bühnenwerk um ein Zusammenwirken aller Kunstzweige zu einer höheren Harmonie, zu einer neuen, geschlossenen, ausdrucksfähigen Kunstform handelt — daß ihm also auch ein Mann vorstehen muß, der die Beiträge der einzelnen Zweige in sich abschätzt und dann zum Ganzen zusammenfaßt, als Ganzes organisiert. Der Regisseur ist also dem Dichter verantwortlich, dem Schauspieler und dem Bühnenleiter — verantwortlich den ewigen Normen und auch den so wandelbaren übrigen Gesetzen seiner Kunst — verantwortlich aber auch dem Publikum, das im Theater seine höchste, seine vertrauteste Kunst genießen will. So besteht denn ganz von selbst, wie schon erwähnt, eine wesentliche Aufgabe des

Regisseurs darin, sich in ein richtiges Verhältnis zu seinem Publikum zu setzen — selbst gleichsam ein konzentriertes Publikum zu sein.

Im Regisseur müssen sich demnach ästhetische und praktische Kenntnisse mit einer großen, aufrichtigen, durch nichts zu erschütternden Liebe zur Sache, mit echter Kunstbegeisterung und mit seltener Elastizität des Geistes und des Gemüts vereinigen. Nur so wird es möglich, die Grundforderung an den schweren, aber schönen Beruf zu erfüllen: die absolut verläßliche Herrschaft über den gesamten weitschichtigen Organismus der modernen Bühne — ein maßgebender Einfluß auf den Geist, auf das künstlerische Niveau des Ensembles.

Was man also vom Regisseur verlangt, ist in erster Linie eine sichere künstlerische Veranlagung: feinsinniges, ästhetisches Empfinden und geläuterten Geschmack. Im einzelnen dann die nötigen theoretischen Kenntnisse in der dramaturgischen Ästhetik, vom Wesen der Schauspielkunst und aller Hilfskünste und die Beherrschung aller in Betracht kommenden äußeren Mittel. Er muß vor allem eine möglichst allgemeine, besonders philosophische, ästhetische und kulturhistorische Bildung haben, muß wissen, was die verschiedenen Zeiten auf den einzelnen Kunstgebieten, in der Literatur, der Malerei und Plastik, in den Kunstgewerben und auch sonst im Verkehr der Menschen untereinander hervorgebracht

haben, und muß so dem Geist der verschiedenen Epochen nachspüren können, denen die zur Darstellung bestimmten dramatischen Werke angehören. Er muß aber auch selbst so etwas wie ein Dichter, wenigstens ein Nachdichter sein — muß etwas vom Maler und Plastiker, wenigstens Sinn für Farbenwirkung und Kompositionsvermögen haben — er soll musizieren können, wenigstens ein feines Gehör für die Musik der Sprache besitzen und etwas von der Architektur verstehen, mindestens doch vom Grundrißzeichnen und Innendekorieren — kurz, ein wahrhaft durchgebildeter, künstlerischer Kulturmensch sein.

Weiter verlangt das Amt des Regisseurs eine große Menschen- und Künstlerkenntnis — ein schlagendes Urteil über die eigentümliche Verwendbarkeit der verschiedenen Kräfte. Denn beim Besetzen der Rollen ist jede Persönlichkeit da hinzustellen, wo sie ihren Fähigkeiten nach dem Kunstwerk am meisten nützt. Gehört doch die richtige Beschäftigung seiner Künstler, das Waltenlassen einer künstlerischen und menschlichen Gerechtigkeit und die zielbewußte, sachgemäße Förderung junger Talente zu den schwierigsten und verantwortungsreichsten Aufgaben des Bühnenleiters. Ein schönes Wort sprach Friedrich Wilhelm II. zu Iffland nach seiner Ernennung zum Direktor des Berliner Hof- und Nationaltheaters: „Hüten Sie sich vor einseitiger Rollenverteilung. Lassen Sie jeden vorwärtsgehen. Ich

hätte gern, daß auch das letzte Mitglied am Theater zuzeiten bemerkt würde."

So bedarf es denn beim Regisseur einer überragenden schöpferischen Intelligenz und eines makellosen Charakters, einer tadelfreien, persönlichen Führung. Gewiß hat er seinen jedesmal reiflich erwogenen Standpunkt, seine Autorität zu wahren, an der alle Intrigen, Gunstbewerbungen und was sonst immer an ihn herantreten mag, nachsichtslos zerschellen. Persönliche Energie und Unbeugsamkeit des Wollens ist auch in diesem Amte, wie ja stets in leitender Stellung, unerläßlich. Dennoch soll aber zwischen dem Regisseur und seinen Künstlern ein kameradschaftliches, freundschaftliches Verhältnis bestehen, das vom Bewußtsein gemeinsamen Ringens im Dienste künstlerischer Wahrheit getragen wird.

Sehr treffend zeichnet Max Marstersteig, einer unserer besten Theoretiker der modernen Bühne, das Wesen des Regisseurs, wenn er gelegentlich sagt: „Der Regisseur soll . . . ja, was soll er, was muß er nicht alles sein! Zunächst und vor allem eine Persönlichkeit — im Goetheschen Sinne nämlich, als reiche, harmonische Natur, die alles mit Wärme, Liebe und tiefem Verständnis sich aneignen und aus sich wiedergebären kann. Nur als eine Persönlichkeit solcherart genießt er Vertrauen und Autorität. Die Technik zweier Künste muß er spielend beherrschen und dazu die Kenntnis aller übrigen zu sicherem Geschmack

ausgebildet haben. Er soll von flüssigstem Temperament sein, aber frei von jeder Voreingenommenheit in Liebe oder Haß. Ein Proteus und ein Pedant. Ein Kunstphilosoph und ein Schutzmann der Kulissenwelt, in der immer neunundneunzig Teufel herumschwirren."

Und von André Antoine kann man lesen: „Der Regisseur muß die Schauspieler, die nach Molière schwer zu leitende Tiere sind, völlig in seiner Gewalt haben. Um von ihnen das Maximum — nicht nur von Bemühungen, sondern auch an Leistungen — zu erzielen, muß man sie kennen und mit ihnen leben. Die Arbeitsmethoden sind bei jedem Künstler, je nach seinem Temperament und nach seinem Charakter verschieden. Das Theater ist eine empfindliche, nervöse kleine Welt, die ihre eigene Sprache hat. Wer diese Sprache nicht versteht, kann ein sehr kluger Herr sein, aber nie und nimmer ein Regisseur."

Alles in allem: Der Regisseur muß etwas Rechtes können und wollen, und seine Schauspieler und Bühnenbeamten müssen an ihn glauben. Sonst hat er ein für allemal verspielt und vertan. Wie oft kann man beobachten, daß die verschiedenen Regisseure an derselben Bühne und mit ganz denselben Darstellern die ihrem Werte nach verschiedensten Gesamtleistungen erzielen. Der Schauspieler ist immer das, was der Regisseur aus ihm macht.

Der Regisseur braucht also keineswegs selbst

Schauspieler zu sein oder gewesen zu sein. Daß er etwas von der Schauspielkunst verstehen muß, ist nur eine der vielen Anforderungen, die seiner künstlerischen Intelligenz zugetraut werden. Und das kann er doch immerhin auch leisten, wenn er nicht praktischer Bühnendarsteller ist. Sonst hätte ja die ganze Theaterkritik, die ja größtenteils Nichtschauspieler auszuüben pflegen, gar keine Berechtigung. Und der Regisseur ist doch bei all seiner Schöpfertätigkeit immer auch Kritiker: unter anderm, unter vielem andern auch Kritiker der schauspielerischen Probleme innerhalb der gesamten Bühnenleistung. Denn zur Hälfte geht seine kritische Tätigkeit noch auf ganz andere Dinge als auf die Leistungen des Darstellers.

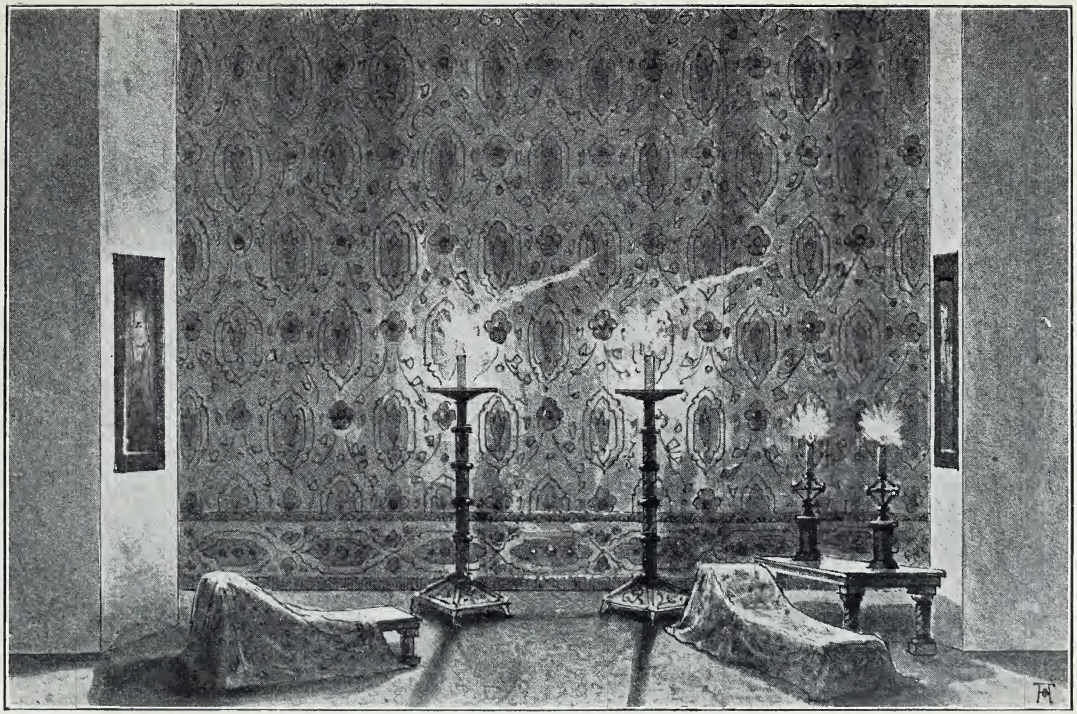
Ich weiß deshalb keinen Grund, warum nicht ein Maler, Bildhauer oder ein Literat ebensogut einen Regisseurposten bekleiden soll wie ein Schauspieler, wenn er nur einen durchgebildeten kritischen Sinn, den nötigen Geschmack und noch manches andere besitzt — wenn er nur dafür sorgt, daß er sich das Handwerksmäßige seiner Kunstübung schnell und sicher aneignet — und wenn er, worauf es schließlich allein ankommt, ein Künstler, eine künstlerische Persönlichkeit ist.

Meiner Ansicht nach ist die Regiebegabung, wie sie die moderne Theaterästhetik auffaßt und die moderne Bühne unbedingt fordert, eine Kunstbegabung völlig für sich, die neben den anderen

Kunstbegabungen herläuft und die nur deshalb so schwer zu erkennen ist, weil sie zu ihrer Betätigung die übrigen Kunstzweige als Hilfsmittel braucht. Es wenden sich deshalb vielfach Schriftsteller, Maler, Architekten und Schauspieler der Regiekunst zu, die auf ihrem Sondergebiet vielleicht sehr tüchtig sind, die aber jene spezifische Regiebegabung nicht besitzen und hier dann entweder ganz versagen oder über mittelmäßige Leistungen nicht hinauskommen.

Mir scheint, als ob die wesentliche Veranlagung des leitenden Bühnenkünstlers darin besteht, daß er imstande ist, schon beim Studium des Buches den Ablauf des Bühnenwerkes im Geiste plastisch zu sehen und zu hören — im Raum und in der Zeit. Die Bühnenkunst stellt sich uns ja als ein Raumkunstwerk in rhythmisch, dynamisch und tempomäßig bedingter Abfolge dar. Und diesen Grundforderungen muß der Regisseur entsprechen, und zwar lange vor Beginn seiner praktischen Kunsttätigkeit auf der Szene, damit er die nötigen Vorbereitungen treffen kann.

Der Maler sieht plastisch im Raume, der Musiker hört plastisch (hört die Tonhöhe, Klangfarbe, den Rhythmus und die dynamischen Schattierungen der einzelnen Phrase) in der Zeit. Der Regisseur aber sieht plastische Gruppen in zeitlicher Folge und hört zeitlich bedingte Worte oder Töne von Personen im Raume. Der Regisseur vollzieht also eine künstlerische Funktion, die sich



Figur 8
Hamlet, Zimmer der Königin

aus jenen beiden Funktionen in ganz bestimmter Weise zusammensetzt, doch aber ein neues ästhetisches Phänomen ergibt, das die unumstößliche Grundlage seiner künstlerischen Tätigkeit bildet.

Denn die Beherrschung und Verwendung der Hilfskünste ist für den Regisseur durchaus sekundärer Art. Mir erzählte einmal ein bekannter Bühnenfachmann, es sei ihm jahrelang sehr schlecht gegangen, weil er auf den meisten Kunstgebieten wohl gewisse Begabungen verspürt, auf keinem einzigen aber große und bleibende Erfolge habe erringen können. Bis er dann eines Tages zu der Erkenntnis gekommen sei, daß er gar nicht zum Dichter, Maler, Musiker und Schauspieler, sondern zum Regisseur tauge, wofür er die spezifische Begabung besitze und seine Kenntnisse und Fertigkeiten in den verschiedenen Künsten nun durchaus hingereicht hätten. Er danke seinem Schöpfer, daß es gerade so und nicht anders um ihn stünde. Er wäre sonst nie ein guter Regisseur geworden: denn als begabter Dichter hätte er alles wesentlich-literarisch, als Maler wesentlich-malerisch, als Musiker wesentlich-musikalisch, als Schauspieler rein-schauspielerisch, in allen Fällen aber nicht umfassend bühnenmäßig empfunden.

Es kann daher nicht wundernehmen, daß der nicht aus dem Schauspielerstande hervorgegangene Regisseur heute an Schätzung ungemein gewonnen hat und noch weiter gewinnen wird. Der literarische Regisseur mit sicherem Bühnen-

instinkt, treffendem Stilgefühl, großer autoritativer und suggestiver Macht und verläßlicher Kenntnis der technischen Bedingungen aller Hilfskünste der Szene ist meiner festen Überzeugung nach der Regisseur der Zukunft — mögen auch manche älteren Schauspieler und vor allem die aus dem Schauspielerstande hervorgegangenen Regisseure noch so laut das Gegenteil behaupten.

* * *

Das Problem des Regisseurs gehört also schon deshalb zu den wichtigsten der dramaturgischen Ästhetik, weil sich hier die Anschauungen vielfach noch ganz unvermittelt gegenüberstehen. Der Begriff des modernen Regiekünstlers ist noch keineswegs durchgedrungen, seine Stellung selbst an großen Bühnen noch nicht würdig, in unserem Sinne fruchtbringend genug. Man trifft unter den Regisseuren immer noch zu viel Schulmeister und zu wenig freie Künstler. Das Bühnenkunstwerk bildet sich aber nur im freien Spiel der Kräfte, im edlen Wettstreit aller mit allen: jeder ganz an seinem Platze und alle für den Dichter und sein Werk. Und der Regisseur ist primus inter pares, ein Erster unter Gleichen, Gleichberechtigten: ein Führer, Berater, Freund und Helfer des Darstellers und ein Anwalt, Freund und Diener des Dichters — nicht aber ein Besserwisser, Ambesten-Wisser. Was der Schauspieler braucht und will, ist ein im Sinne des Dichters nachprüfender

Mitkünstler — eine das Gesamtwerk für die Bühne ausgestaltende letzte Kunstinstanz.

Beim künstlerischen Arbeiten auf dem Theater geht es eben nicht um ein mechanisches Ein- und Ausprägen vorgeschriebener, engbegrenzter Stoffgebiete, sondern um ein großzügiges Nachschaffen frei empfangener Werte von Dichters Gnaden. Und das ist nur möglich in Freiheit und Freude. Nimmt man dem Künstler seine Freiheit, so nimmt man ihm Luft und Licht zum Ausleben seiner Persönlichkeit und zum Einleben der also empfängnisbereiten Seele in die geheimnisvolle Welt des Dichters. Und nimmt man ihm die Freude an der Arbeit, die beschwingte Liebe zu seinem Beruf und zur einzelnen Aufgabe, so versandet man ihm den Born schöpferischer Einfälle und erniedrigt ihn zum Kunstbeamten, der dienstmäßig seine Pflicht und damit eben nicht seine Pflicht tut, seine Pflicht nicht tun kann.

Der Schulmeister aber nimmt ihm beides und ist deshalb vom Übel. Sein Wirken gehört ausschließlich in die Lehr- und Dressursäle der Schauspielakademie. Hier ist er gewiß nicht zu entbehren. Hier kann er Gutes stiften. Denn ohne handwerkliche Fertigkeiten wird niemals ein Künstler auskommen, auch der Schauspieler nicht.

Eine durchaus verläßliche Beherrschung der Technik ist also auch für die Bühne Voraussetzung. Eine sehr wichtige Voraussetzung, aber auch nicht mehr. Die eigentliche Kunstarbeit des Darstellers,

vor allem des Regisseurs, geht jedoch dann erst an. Die Kunstarbeit und nicht Kunstdressur: die Arbeit (Schöpfertätigkeit) des einzelnen Schauspielers und des ganzen Ensembles unter der anfeuernden, ausgleichenden, das Ganze auf eine eigene Stilnote einstimmenden, dem Dichter verantwortlichen Führung des Regisseurs.

Dabei heißt es für den Regisseur, sehr behutsam zu Werke zu gehen. Der Schauspieler ist ein gar empfindliches Material, das sich sehr leicht und willig zu den höchsten Leistungen hinansteigern läßt — das aber ebenso leicht verletzt wird und dann jedem äußeren Einfluß gegenüber einfach versagt. Der Bildhauer nimmt sich bei der Bearbeitung seines Marmors in acht, daß er nur ja nicht über die Punktierzone hinaus in den Block hineinmeißelt. Er weiß, mit dem Kunstwerk ist es sonst vorbei. Auf den Schauspieler aber trommelt man nur zu gern los und versucht, ihm fremde Auffassungen und fremde Manieren aufzuzwingen. Es soll Regisseure geben, die jede Rolle im Stück spielen möchten, die deshalb jede Rolle vormachen, das heißt von sich aus anlegen, wobei dann nur unfreie, allerhöchstens geschickt anempfundene Leistungen herauskommen.

Die Schauspieler sind nun einmal gegebene Kunstgrößen: Persönlichkeiten mit eigener Seele und eigenen Sinnen, mit einem hochgespannten Empfindungsleben, mit einer jedesmal besonderen physischen und psychischen Note — oder sie soll-

ten es doch sein. Ich jedenfalls ersehne mir für meine Inszenierungen solche Menschen: eigen empfindende, selbstbewußte Künstler mit sicherem Instinkt für die verschiedenen Stilwerte und mit der Fähigkeit, diese Stilwerte nicht nur in ihrer besonderen Rolle, sondern auch mit den anderen Darstellern zusammen ausprägen zu helfen. Mitarbeiter am Werk wünsche ich mir, nicht willenlos Untergebene. Und meine Sorge als Regisseur hat es dann zu sein, diese verschiedenen Persönlichkeiten zu einem Ensemble abzustimmen und das Ganze in einen angemessenen, das heißt im selben Sinne durchstilisierten Rahmen zu setzen. Die Gestaltung des Dialogs nach Maßgabe innerer bühnenkünstlerischer Gesetzmäßigkeiten und des in jedem Falle gerade vorliegenden stilistischen Phänomens, das heißt die Durchbildung der einzelnen Szenen in rhythmischer, dynamischer und tempomäßiger Hinsicht bildet die Aufgabe des Regisseurs.

Die Regieleistung ist eine orchestrale Leistung. Die Tätigkeit des Regisseurs ist am ehesten noch mit der Tätigkeit des modernen Kapellmeisters zu vergleichen. Der Kapellmeister hat ja auch nicht dem Primgeiger die Doppelgriffe und dem Holzbläser die Flötentöne beizubringen, sondern die mehr oder weniger große Kunst seiner im Konservatorium möglichst gut vorgebildeten Musiker in den Dienst eines von ihm klarzulegenden, wirkungsvoll und komponistengerecht vorzutragenden künstlerischen Organismus zu stellen.

VII

Ein Bühnenkunstwerk entsteht durch das Zusammenwirken mehrerer Figuren mit allmenschlich interessanten, des Nachempfindens werten Regungen zu einer spannungsvollen Handlung. Oder: Verschiedene Einzelne treten in ein bestimmtes, rein menschlich und dramaturgisch angelegtes spannungsvolles Verhältnis zu mehreren oder vielen Anderen. Das Spiel und Gegenspiel, die logisch und psychologisch geführten wechselvollen Geschehnisse bilden den Gegenstand unseres Schauens: werden zum Schauspiel.

Die ästhetische Einheit für den Regisseur ist im Grunde nicht so sehr der einzelne Schauspieler und seine Figur, als die jeweiligen Gruppen und das Zusammen- oder Gegenspielen der zu verschiedenen Gruppen künstlerisch gegeneinandergestellten Figuren. Die Aufgabe des Regisseurs besteht also letzten Sinnes darin, für jedes irgendwie bedeutsame psychologisch-dramaturgische Moment der Handlung die ästhetisch entsprechende Gruppenbildung zu erzielen, die zunächst in sich, dann aber vor allem für einen bestimmten Spielplatz oder irgendeinen passenden Teil eines be-

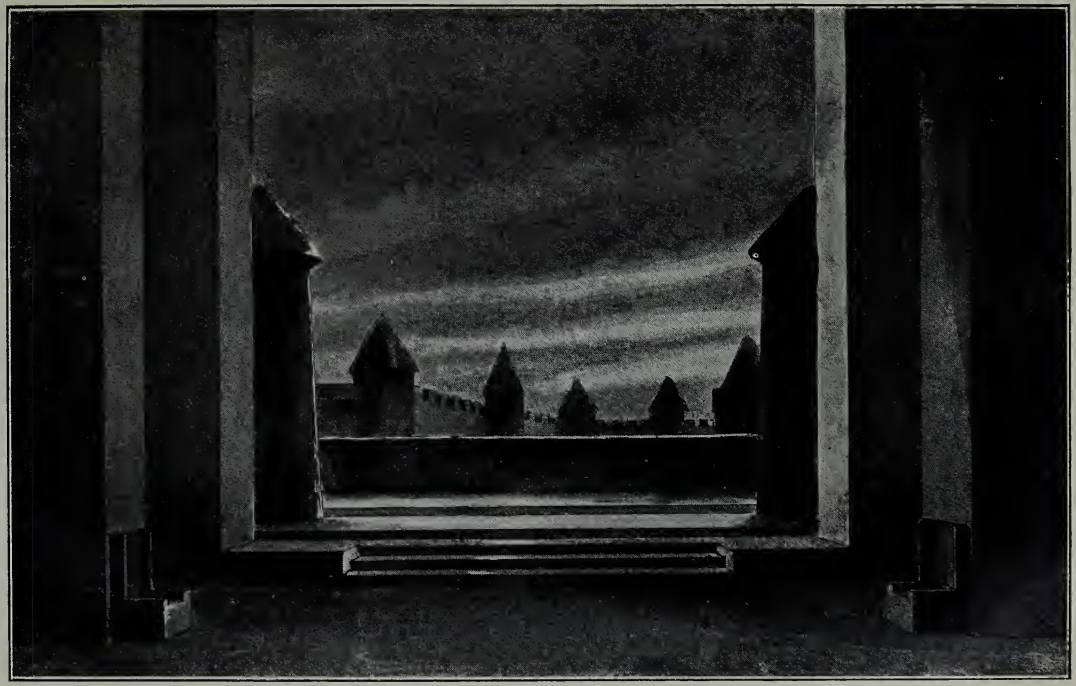
stimmten Spielplatzes anzulegen und mit den früheren und späteren Gruppenbildungen in einen folgerichtigen Ablauf zu bringen ist. Ästhetisch zwingende Gruppenbewegtheit erscheint uns demnach als das Ziel der modernen Bühnenkunst: eine ethnographisch-kulturell richtige, also eine rassige, in Gehalt und in der formalen Ausgestaltung ganz und gar kunstgemäße Gruppenbewegtheit, die sich zu einem bestimmten Rhythmus in der Szenerie und im Ablauf der Szenen verdichten muß.

Der Regisseur ist wesentlich Bildner: er bildet das Bild. Das heißt, er schafft nicht nur die Dekoration als einen, für den einzelnen Abschnitt des Dramas feststehenden, nur durch die Beleuchtung bis zu gewissem Grade wandelbaren Rahmen, sondern für jeden Augenblick das zugehörige bewegte und sprechende Bild nach den jeweiligen dichterisch-malerischen Werten — eine ästhetisch konsequente Bilderfolge als dramatische Handlung. Infolgedessen muß auch die Maskierung und Kostümierung des einzelnen Spielers nach seiner höchst eigenen Individualität (als Mensch und als augenblicklicher Vertreter dieser einen bestimmten Rolle) und vor allem mit Rücksicht auf die verschiedenen Gruppenbildungen in einem bestimmten Rahmen geschehen.

Die Bühnenpraxis unterscheidet deutlich die eigentlichen Schauspieler als Vertreter sprechender Rollen von gewisser Bedeutung, die noch heute Solisten genannt werden, und den Chor, aus dem

sich die Vertreter kleiner und kleinster Rollen ablösen und der als Ganzes oder in Teilen zur Mitwirkung für stumme Aufgaben herangezogen wird. Man spricht geradezu von Schauspielchor und Schauspielkomparserie, genau wie in der Oper. Und es sind in unseren Theatern ja auch durchweg dieselben Leute, die in beiden dramatischen Kunstzweigen mitmachen müssen. Nur daß sie die Opernarbeit als ihren eigentlichen Beruf betrachten, während ihnen die Beschäftigung im Schauspiel meist als sehr unliebsame, lästige Beigabe erscheint — was sich ja nur allzu deutlich an fast allen Schauspielaufführungen auszuprägen pflegt.

Also auch im Schauspiel gilt heutzutage noch durchaus das in den italienischen Opern ohne weiteres gegebene und aus den hier herrschenden ästhetischen Voraussetzungen berechtigte Verhältnis des weit überragenden Solospielers zu den tief unter ihm stehenden Massenspielern, des Kunstaristokraten zum Kunstplebs. Das Beispiel der Meininger hat hier wenig gefruchtet und konnte nichts fruchten. Der Chor der deutschen Hof- und Stadttheater wird durch die oft überstürzten Dienstleistungen für Oper und Schauspiel viel zu überanstrengt, und die Zeit zu Gesamtproben des Schauspiels ist bei dem wechselnden Spielplan und der Bevorzugung der Oper viel zu gering, als daß es auch nur einigermaßen gelingen könnte, die verschiedenen Elemente zu einem einzigen künstlerischen Organismus zusammenzuschweißen.



Figur 9
Hamlet, Terrasse

Ich sehe zum Abstellen dieser Unzuträglichkeiten nur eine Möglichkeit: Ich meine, die Hof- und Stadttheater (wenigstens die großen, bedeutendsten, von denen wir ohne weiteres die Durchführung künstlerischer Kulturmissionen verlangen dürfen) hätten ihrem Institut eine Schauspielakademie anzugliedern und die Schüler nach Erlernung der schauspielerischen Anfangsgründe für kleinere Rollen und für die Massenaufgaben des praktischen Bühnendienstes heranzuziehen — zum Besten der Anfänger selbst und zum Besten der Gesamtleistungen im Schauspiel. Der Opernchor würde damit wieder seiner eigentlichen künstlerischen Aufgabe zugeführt werden und hier seine ganzen Kräfte einsetzen können. Und das Schauspiel bekäme mit den Schülern der Akademie für seine untergeordneten, aber keineswegs unwichtigen Aufgaben junge, interessierte und willige Hilfskräfte. Unter diesen Umständen dürfte es dann durchaus möglich sein, einen engen Zusammenschluß all der Träger von großen, kleineren und kleinsten Rollen, von sprechenden und stummen Mitwirkenden zu einer geschlossenen Künstlerschaft zu erzielen.

* * *

Alle Wirkung auf dem Theater ist also Gruppenwirkung. Bühnenkunst ist Ensemblekunst.

Ich bitte, mich aber nicht falsch zu verstehen. Ich will dabei den Schauspieler als solchen keineswegs in seiner Bedeutung für die Szene herab-

setzen. Im Gegenteil: erst die vollendete Durchbildung des einzelnen Schauspielers zum Meister einer Sprech- und Körperkultur verbürgt letzten Sinnes die Reform unserer Schaubühne. Die Menschendarsteller sind Künder des Dichterworts und damit zweifellos Anfang und Ende der Bühnenleistung. Nur nicht als Einzelne oder als eine Summe von Einzelnen, sondern als eine Gemeinschaft, als zusammengehörige und zusammenspielende Künstler, die als dichterische Charaktere an und für sich bestehen, um erst im Zusammentreffen mit den Anderen Träger dichterischer Gefühle, Gedanken und Stimmungen zu werden.

Früher herrschte der Schauspieler, und zwar jeder für seine Rolle. Heute herrscht der Dichter, und zwar durch sein Werk als Ganzes, als Temperamentsausdruck seines eigensten Wesens und damit seiner Kulturepoche. Natürlich braucht der Dichter dazu einen tüchtigen Regisseur und tüchtige Darsteller. Er braucht sie bei unseren Ansprüchen mehr denn je, und es ist sehr bedauerlich, daß heute über den Mangel guter Schauspieler allgemein geklagt werden muß. Selbst unsere ersten Kulturtheater, wie die Reinhardtschen Bühnen und neuerdings auch Brahm (dem es durchaus an Nachwuchs fehlt), arbeiten zum Teil mit ungenügendem Darstellerpersonal und vermögen trotz peinlichst vorbereiteter, künstlerisch angelegter Ensembleleistungen den Großen der Weltliteratur deshalb nicht restlos zu genügen.

Die technische Durchbildung der Schauspielschüler zu ihrem schweren Beruf geschieht eben durchweg höchst mangelhaft. Aber auch die rein kulturellen Vorbedingungen fehlen zumeist: die seelische und nicht zuletzt die körperliche Kultur, die für die Aufgaben der modernen Schaubühne ganz unerläßlich sind. Die gebildeten Schauspieler nehmen ja zweifellos zu. Und es steht zu hoffen, daß wir an den bedeutenderen Kunstinstituten demnächst Ensemblen begegnen werden, deren Mitglieder ihre Leistungen nicht nur auf natürliche schauspielerische Begabung und Bühnenroutine, sondern auch auf eine hinreichende allgemeine Bildung zu stützen vermögen.

Schlimmer sieht es aber mit der körperlichen Kultur unserer Darsteller aus. Schauspielkunst ist nun einmal Körperkunst: die Aufgabe des Schauspielers besteht darin, bestimmte Gefühlsreihen mit Hilfe ihrer Körperlichkeit zu sinnfälligem Ausdruck zu bringen, durch die Sprache, durch Mimik und Gesten. Und nur ein gestählter und gleichzeitig kultivierter Körper vermag dies zu leisten.

Glücklicherweise wird ja heute wieder einer gesteigerten Körperkultur das Wort geredet. Wir haben erkannt, daß unsere Körper über ein hastiges Erwerbsleben und über allzuviel geistiges Arbeiten sehr vernachlässigt wurden. Das Turnen hat durchaus militärischen Charakter und bietet allerhöchstens Gelegenheit zur Stählung unserer Organe. Das Tanzen ist zu einem langweiligen,

temperamentlosen Gedrehe und Geschiebe erstarrt. Und der öffentlichen Rhetorik, die doch heute eine so wichtige Rolle spielt, mangelt jede auch noch so einfache Kunst der plastischen Ausdeutung.

Zu jeder Art von künstlerischem Ausdruck fehlt uns eben die nötige körperliche Schulung und die unmittelbar dazugehörige künstlerische Herrichtung des Anzugs, obwohl Ästhetiker, Künstler und Ärzte schon längst für eine systematische Durchbildung unserer Körperlichkeit und für eine gesunde und malerisch-schöne Kleidung als Grundlage für höher geartete körperlich-kulturelle Betätigungen eintreten, und Tänzerinnen, wie die Duncan, die Sacchetto, die Schwestern Wiesenthal und andere zeigen, welch künstlerische Genüsse das Spiel körperlicher Ausdrucksbewegungen zu bieten imstande ist.

Wir müssen also ganz allgemein der Durchbildung unseres Körpers mehr Beachtung schenken und hier zu einer höheren Kultur gelangen, ehe wir erwarten dürfen, daß sich uns Männer und Frauen zur Verfügung stellen, die imstande sind, als Schauspielkünstler in des Wortes hehrster Bedeutung Darsteller einer neuen Kunstbühne zu werden. Mit ein paar von der Natur besonders begabten schauspielerischen Phänomenen ist uns nicht gedient. Die hat es immer gegeben und die gibt es heute auch. Wir möchten vielmehr, daß unsere Bühnenleistungen von der Kultur eines ganzen Ensembles, also von einer kulturell ge-

hobenen Gemeinschaft getragen werden. Und das ist nur denkbar, wenn unsere allgemeine und künstlerische Kultur wächst, und wenn wir bei jedem einzelnen Schauspielmitgliede neben der geistigen Schulung auf die harmonische körperliche Durchbildung den allergrößten Wert legen.

* * *

Was wir heute im Theater zu erleben wünschen, ist kurz dieses: Wir verlangen ein Heranziehen aller zur künstlerischen Wirkung beitragenden lebenden und toten Darstellungsfaktoren des verzweigten Bühnenapparates im Sinne der dichterischen Idee, nach Maßgabe des auf- und abrollenden Geschehens — ein künstlerisches Auswählen und Kombinieren der verschiedenen szenischen Ausdrucksmittel für jeden einzelnen Zweck — und nicht zuletzt das harmonische Abstimmen dieses Ganzen zu einem wahren und schönen Bühnenbilde.

Zunächst muß deshalb mit den Aufdringlichkeiten typischer (stereotypischer) Bühnenfiguren aufgeräumt und die kunstgemäße Darstellung von Menschen und Menschenschicksalen durch eine gesteigerte Wort- und Gebärdenkunst zum Prinzip erhoben werden. Auf diese Weise kann es nicht schwer sein, für jeden Augenblick der Handlung eine Einheit im Ausdruck zu erzielen und jeden Einzelnen, nicht nur den gerade Sprechenden oder Angesprochenen, an dieser Darstellung des dramatischen Gesamtgehalts sich beteiligen zu lassen, das

heißt der Aufführung die bestimmte Stilnote einzuprägen.

Ferner sind die gehaltvollen Mittel eines charakteristischen, wahren Milieus mit weiser und vorsichtiger künstlerischer Benutzung archäologischer und kulturgeschichtlicher Kenntnisse für die bühnenmäßige Erscheinungsform der einzelnen Dichtung nutzbar zu machen, indem die Dekorationen, Möbel, Gewänder und Gebrauchsgegenstände allerart nach historischen, vor allem aber nach stilistischen Bedingungen, und zwar stets mit erlesenstem Geschmack hergerichtet werden. Und schließlich hat man noch die Darstellungskraft des Lichtes als wirksame Hilfe hinzuzunehmen, indem man nicht nur die Szene naturgemäß und sinnvoll beleuchtet, sondern den Verlauf der Handlung durch gelegentliche zweckmäßige Lichteffekte dynamisch richtig begleiten und hierdurch gewisse Leitlinien im Drama stärker hervortreten läßt. Geschickt angesetzte kosmische Erscheinungen sind überhaupt im Theater als stimmungfördernde Darstellungsmittel von größter Wirkung.

Weil nun alle diese Funktionen letzten Sinnes auf die künstlerische Persönlichkeit des Regisseurs zurückgehen, wollen und müssen wir auch wissen, wen Dichter, Theaterleiter, Schauspieler und Publikum in jedem einzelnen Falle verantwortlich zu machen haben. Man kann ein Stück auf hunderterlei Weise und alle hundertmal richtig inszenieren, wobei sich die einzelne Art der Umsetzung des

geschriebenen Dramas in die bühnenmäßige Erscheinungsform an eine bestimmte Individualität knüpft. Diese Individualität gewinnt aber für uns erst durch ihren Namen feste Gestalt, und wird erst durch ihren Namen in Gegensatz zu den übrigen, also zu anderen Individualitäten gebracht. Darum soll man uns auch jedesmal diesen Namen nennen und ihn an die Spitze des Personenverzeichnisses, gleich hinter den Namen des Dichters setzen. Das Drama geht bis zu seinem sinnfälligen Erstehen eben noch durch ein zweites Temperament hindurch und wird mit diesem Temperament, als geschlossener Ausdruck dieses Temperaments gestaltet. Trotzdem wird uns der Regisseur auch heute noch, besonders an den Hoftheatern, vielfach verschwiegen.

* * *

Wenn der Regisseur an eine neue Aufgabe herantritt, hat er sich natürlich zunächst die betreffende Dichtung ihrem ideellen und dichterischen Gehalt nach zu eigen zu machen. Nur dann ist es möglich, der zweiten grundlegenden Anforderung zu genügen und gleichsam die innere Form des Gesamtkunstwerks, die Bühnenerscheinung, vor dem geistigen Auge und Ohr herzustellen. Wenigstens in den Umrissen. Denn das Totalbild kann ja durch die Individualität der Schauspieler im einzelnen und damit rückwirkend auch im ganzen noch gewisse Verschiebungen erleiden. Der Regisseur

müßte sonst über die äußeren und inneren Qualitäten der Mitwirkenden erschöpfend orientiert sein, was ja an sich sehr wünschenswert und an einzelnen Theatern mit stetigem Personalbestand auch möglich ist, was aber für die Provinz, wo die Zusammensetzung des Personals ständig wechselt, nur selten zutreffen kann.

Jede Kunst ist individualistisch. Vor allem die des Schauspielers, dessen Material sein eigener Körper ist. Jeder Künstler kann nur das geben, was in ihm steckt, und zwar nur so, wie es seine Eigenart zuläßt — mit den Ausdrucksmitteln, die seiner geistigen und körperlichen Verfassung angemessen sind. Hierauf hat der Regisseur, wenn er wirklich etwas künstlerisch Wertvolles erreichen will, ständig auf das peinlichste Rücksicht zu nehmen. Aus diesem Grunde kann es keine Regieschablone geben. Handelt es sich doch jedesmal um anders geartete Stücke, sehr oft um ganz verschieden geartete Darsteller, immer aber, auch wenn das Ensemble dasselbe bleibt, um ein verschiedenes Verhältnis der einzelnen schauspielerischen Individualität zu der einzelnen Rolle.

So bleibt denn die wichtigste Forderung im Bühnenbetriebe ein schnelles und restloses Verstehen der Spieler und Gegenspieler untereinander und ein harmonisches Zusammenarbeiten des szenischen Leiters und seiner Künstler (und Beamten). Der Regisseur muß sich und seine Ansichten mitzuteilen wissen. Nicht etwa, indem er doziert und

Figur 10
Hamlet, Kirchhof

lange ästhetische Vorlesungen hält. Auf diesem Wege würden ihm nur die wenigsten Schauspieler folgen. Indem er vielmehr kurz, schlagend und gemeinverständlich angibt, wie es in jedem Falle sein soll. Das Kunstschaffen selbst verträgt nur ganz konkrete Weisungen. Das abstrakte Theoretisieren mag später folgen, wenn die nötige Zeit und Lust dazu da ist. Zum Erzielen eines schnellen Effekts gibt es für die Bühne nur das eine Mittel: den praktischen Ausweis in Form einer klaren, sachlichen Definition oder durch andeutendes Vormachen. Der szenische Leiter ist viel mehr Führer als Lehrer.

Wie nun aus alledem hinreichend hervorgeht, bedarf es zum Ausfüllen des Regiepostens eines ganzen Künstlers und eines ganzen Mannes. Und doch wird diese wichtige Funktion noch heute vielfach im Nebenamt geleistet. Die Mehrzahl der Regisseure sind mit Spielverpflichtung, fast durchweg sogar für ein sogenanntes erstes Fach, engagiert. Oder besser gesagt: einem der wichtigsten und beschäftigtsten Schauspieler legt man etwas an Gage zu und überträgt ihm für eine bestimmte Gattung von Stücken auch noch die Regie. Das Unsinnige und Schädliche dieses Brauches liegt auf der Hand. Dem nebenher noch als Schauspieler mitwirkenden Leiter der Aufführung muß ja streckenlang die Führerschaft, die Übersicht des Ganzen vollständig verloren gehen. Er kann das Bühnenbild nicht restlos überwachen, also

seine Aufgabe gar nicht leisten, wenn er selbst drin steckt. Abgesehen davon, daß für ihn als Darsteller der Regisseur überhaupt fehlt. Denn keiner kann sein eigener Regisseur sein. Und doch braucht auch der genialste Schauspieler unter allen Umständen einen Regisseur.

Es ist daher in der Tat nicht eher eine Besserung unserer Theaterverhältnisse zu erwarten, bis die Provinzbühnen sich auch für das Schauspiel wenigstens als Oberregisseur eine literarisch, künstlerisch und bühnenfachlich ausgebildete erste Kraft leisten. Denn bei der Oper sieht es insofern besser aus, als der Regisseur hier — wohl wegen der größeren Bedeutung der musikalischen Dramen für Spielplan und Kasse — vielfach schon heute von einer Mitwirkung als Darsteller entbunden zu sein pflegt.

* * *

Wirklich gute Regisseure gehören bekanntlich zu den seltenen Erscheinungen der modernen Bühne. Zunächst sind ja die Anforderungen besonders mit Rücksicht auf die allgemeine künstlerische und menschliche Bildung schon an sich außergewöhnlich groß, und nur ganz wenige pflegen über die spezifische Regiebegabung zu verfügen, worüber ja oben des weiteren gesprochen worden ist. Dann wird aber auch für die Ausbildung der Regisseure so gut wie gar nichts getan.

Natürlich ist, wie in jeder Kunst, so auch bei

der Bühne, manches handwerksmäßig und daher schnell und leicht erlernbar. Diese Handgriffe und mehr äußeren Verrichtungen kann der aufmerksame und fleißige Anfänger also immerhin dem älteren Kollegen mit der Zeit verhältnismäßig leicht absehen. Von einer praktischen Schulung der Regisseure ist aber sonst eigentlich nirgends ernsthaft die Rede. Und noch viel weniger kümmert man sich um ihre künstlerische Ausbildung.

Kein Mensch weiß eigentlich recht, wie man Regisseur wird. Wenn jemand zu mir kommt, um sich nach einem Lehr- und Lernplan zu erkundigen, kann ich immer nur raten, sich doch irgendeinem bedeutenden Regisseur anzuschließen, was aber gewiß leichter gesagt als getan ist. Denn an den Provinztheatern kann der Regieanwärter nichts lernen. Er sieht da höchstens, wie es nicht gemacht wird. Die Provinzbühne hat ja in dieser Hinsicht, wie die Dinge liegen, nur sehr geringe Bedürfnisse. Sie braucht für ihre Zwecke einen alten, bühnenpraktischen Kulissenroutinier, der es, allerdings mit mehr Kunstfertigkeit als Kunst, zuwegebringen kann, ein Drama nach zwei bis drei Proben hinauszutreiben — und der als hervorragend leistungsfähig beim Direktor und bei den Kollegen gilt, wenn es ihm hier und da einmal gelingt, gelegentlich eines Gastspiels das Paradestück des betreffenden Stars sogar mit nur einer Probe neueinzustudieren. Und die Leiter und Regisseure der wenigen großen Theater mit wirklich künstleri-

schem Betrieb hüten sich meist, Schüler anzunehmen. Sie können ihnen eine erfolgreiche Einführung in ihren Beruf mit gelegentlicher praktischer Tätigkeit als Regisseur schon deshalb nicht gewährleisten, weil sich die Schauspieler nicht oder nur widerwillig zu solchen Experimenten hergeben. Ganz törichterweise natürlich. Sie klagen nämlich allgemein über die schlechten Regisseure, unter denen sie arbeiten müssen, fühlen sich aber nicht gedrängt, das ihrige dazu beizutragen, um begabten jungen Leuten zu einer gehörigen Durchbildung in der Technik ihres schweren Berufes zu verhelfen. Man sollte meinen, daß hier mit etwas gutem Willen und recht viel Taktgefühl auf beiden Seiten für die Zukunft des deutschen Theaters viel Gutes zu erreichen wäre.

* * *

Jedes bessere Theater führt heute einen sogenannten Oberregisseur unter seinen Mitgliedern auf, ohne daß man aber darunter etwas Besonderes zu verstehen hätte. Der Oberregisseur ist gewöhnlich ein älterer Regisseur, der die meisten Stücke durchweg mit mehr Routine als Liebe inszeniert und sich die besten und größten Rollen aufbewahrt, da er eben vielfach noch für bedeutendere schauspielerische Aufgaben verpflichtet wurde.

Und doch könnte man, wie mir scheint, den Posten des Oberregisseurs zu einer Stellung erheben, die ihren Pflichten und Rechten nach für

den gesamten künstlerischen Betrieb des Theaters ungemein befruchtend wirken würde — namentlich in all den Fällen, wo der Direktor selbst kein Künstler und Theaterfachmann ist, oder wo er nicht die Zeit hat, sein eigener Oberregisseur zu sein — wo er die vielen Funktionen der künstlerischen Leitung unter verantwortliche künstlerische Beamte aufzuteilen und sich selbst nur die Oberaufsicht vorzubehalten gezwungen ist.

Meiner Ansicht nach müßte jedes einigermaßen künstlerisch geleitete Theaterunternehmen einen Oberregisseur haben, der grundsätzlich nicht als Schauspieler tätig sein dürfte, damit er sich jederzeit die volle Autorität des objektiven Beobachters verschaffen könnte. In seiner Person und in seinem Dienstzimmer sollte man gleichsam sämtliche Funktionen der Gesamtregie zentralisieren. Er hätte zusammen mit dem Dramaturgen der Direktion die Repertoirvorschläge zu unterbeiten — hätte die Mehrzahl der großen klassischen und der modernen Dramen selbst zu inszenieren und den übrigen Regisseuren die Stücke zuzuweisen, die ihrer Begabung und Vorliebe entsprechen.

Da ein Provinztheater nun nicht mehrere Kräfte ausschließlich für Regiezwecke anstellen und bezahlen kann, werden diese zweiten Regisseure allerdings mit größerem Recht durchweg auch als Darsteller verwendet. Unter allen Umständen sollte aber stets daran festgehalten werden, daß sie nur Stücke zur Inszenierung bekom-

men, die ihrer eigenen schauspielerischen Mitwirkung nicht bedürfen.

Der Oberregisseur wäre damit also in letzter Linie für die gesamte Regie verantwortlich zu machen. Er hätte häufiger den Proben und vor allem auch den Aufführungen der übrigen Regisseure beizuwohnen und gelegentlich auch Einfluß auf ihr künstlerisches Wirken auszuüben. Und er wäre es dann wohl auch, dem unter diesen Umständen die schöne Aufgabe zufiele, für den Nachwuchs zu sorgen und junge Regisseure in die theoretischen und besonders in die praktischen Bedingungen ihres schwierigen und wichtigen künstlerischen Postens einzuführen, ihnen fortgesetzt mit Rat und Tat zur Seite zu stehen.

Sollte der Oberregisseur übrigens selbst mehr den großen Aufgaben des klasischen Spielplans zuneigen, so wäre es wünschenswert, ihm noch einen modernen Regisseur ohne Spielverpflichtung beizugeben, den eine gründliche literarische und bühnenkünstlerische Bildung für die Inszenierung des modernen literarischen Repertoirs befähigte.

VIII

Der Theaterbesucher ist, was der Name ja schon eindeutig genug sagt, Zuschauer — das heißt eine für ästhetische Wirkungen empfängliche Persönlichkeit, die einem Spiel von ihresgleichen auf der Bühne zuschaut, und zwar eigentlich unsichtbar zuschaut. Dieser unsichtbare Zuschauer soll zu einem mit den Dingen gehenden und doch über den Dingen stehenden Teilnehmer der Handlung werden. Man hat also die einzelnen Bühnenvorgänge derart zu übermitteln, daß sie ihm von seinem Platze aus natürlich erscheinen. Die Bühnenkunst soll die schwierige Aufgabe lösen, jeden Einzelnen in die Illusion zu versetzen. Nicht délusion (Täuschung), sondern illusion (Schein) ist der eigentliche Zweck alles Theaterspielens.

Um nun in die Illusion zu gelangen, hat der Zuschauer sich selbst und das übrige Publikum vollständig auszuschalten. Schon aus diesem Grunde wird man den Zuschauerraum mit Beginn des Spiels verdunkeln und peinlichste Ruhe fordern müssen. Dann sollte allerdings auch eine gewisse Empfänglichkeit, ein bestimmter Wille zum Genuß

bei jedem Einzelnen hinzukommen. Der Genießende hat bis zu gewissem Grade eine aufnahmefähige Stimmung oder doch wenigstens ein leidlich schnelles Anpassungsvermögen mitzubringen.

Alles andere muß die Bühnenkunst selbst liefern. Und das hat, wie die Dinge heute liegen, seine großen Schwierigkeiten. Ist doch die Illusionsfähigkeit des modernen Theaterbesuchers nur sehr gering, weil ihm die nötige Phantasietätigkeit mangelt. Die Zeiten sind vorüber, wo man die drei Teile des mittelalterlichen Schauspielplatzes ohne weiteres als Himmel, Erde und Hölle hinnahm, wo Shakespeare manchmal nur eine Tafel mit der simplen Bemerkung Hier ist London aushing, um seine Zuhörer sofort willig von einem Land in das andere zu versetzen. Diesen symbolischen Charakter hat unser Theater durchaus abgestreift. Wir glauben heute nur noch, was wir tatsächlich wahrnehmen, und haben keine Lust, etwas Wesentliches von uns aus hinzuzutun.

Weil dem Gegenwartsmenschen der Glaube an die Feen, Geister und allerlei Arten von Ungetier so vollständig abhanden gekommen ist, muten ihn die Macbeth-Hexen zum Beispiel höchst lächerlich an. Diese früher gewiß ungemein wirksamen Auftritte sind heute gerade wie die Wolfsschluchtszene des Freischütz, die Terrassenszene im Hamlet, die Faustszene Was weben die dort um den Rabenstein und manche andere mit den üblichen, der Wirklichkeit entnommenen Mitteln nicht illusions-

mäßig auszuführen. Da die Zuschauer überall verlangen, die Dinge möglichst genau der Tatsächlichkeit nachgebildet zu sehen (wenn auch mit der stilmäßigen Vereinfachung, die das moderne Theater zu geben wünscht), fordern sie auch diese Zauber- und Wahngestalten in solcher Eindeutigkeit, wie es die Technik der Bühnenkunst noch nicht und wahrscheinlich niemals zu leisten vermag. Der Maler kann es. Man denke an Böcklin. Der Regisseur kann es nicht. Sein Wollen scheitert stets an der Körperlichkeit der Schauspieler, die auch in der besten Verkleidung ihre menschliche Realität nicht abstreifen können.

Die geringen Anforderungen aber, die unser Bühnenrealismus an die Vorstellungskraft des Zuschauers für gewöhnlich stellt und die im heutigen Theater deshalb so gering sind, weil es sich nur noch um ein Anschauen, Sehen und Aufnehmen, und nicht mehr um ein Glauben, um ein Gestalten handelt — diese Entwicklung vom symbolischen zum realistischen Charakter der Bühnenkunst hat die Phantasietätigkeit des Publikums in einer Weise erschlafft, daß sie nun auch da versagt, wo sie heute noch unerläßlich ist: eben in den Szenen über- oder untermenschlicher Wesen. Wir müssen also, wenn wir ihre Darstellung nicht ganz aufgeben wollen, zu anderen Mitteln greifen.

Wirkt nämlich die scheinbar realistische Darstellung der Zauberauftritte, die deutliche Vorführung der Zauberwesen durch Menschen un-

glaubhaft und lächerlich — und das ist ohne Zweifel durchweg der Fall — so müssen wir diese Art von Realität ganz oder doch zum größten Teil ausschalten und versuchen, mit Hilfe der verschiedenen Naturelemente verschiedene Naturstimmungen zu erzielen. Dazu wird es notwendig, daß wir ähnliche Naturgebilde mit ähnlichem Stimmungsgehalt auf der Bühne herstellen, wie wir sie in den Bergen und Tälern, im Walde und in der Heide selbst schon so oft erlebt — Erscheinungen, deren seltsame Gestalten zur Dämmerungs- und Nachtzeit ja doch ursprünglich zu den Geister- und Zaubervorstellungen geführt haben. Der Spukglaube stammt aus der Natur. Die Ammenmärchen behalten nicht nur deshalb für unser ganzes Leben ihre große Bedeutung, weil wir sie uns an langen Winterabenden erzählen ließen, sondern weil wir sie nachher selbst erlebten.

Tatsächlich hat bei all diesen Erscheinungen die Stimmung als das Primäre und die aus der Stimmung geborenen phantastischen Gebilde als das Sekundäre zu gelten. Und schon deshalb ist es an sich falsch, in der szenischen Darstellung den umgekehrten Weg einzuschlagen und uns heute etwa noch zuzumuten, durch ein paar ganz unmöglich angezogene Weiber und Kinder, die in aller Deutlichkeit vorne auf der Bühne ihre grotesken Sprünge machen, zu irgendeiner charakteristischen Gesamtstimmung zu gelangen. Wir

tun da einfach nicht mehr mit. Wir fallen vollständig aus der Illusion oder kommen gar nicht hinein.

Dagegen erscheint es eher möglich, aus irgendeiner starken Gesamtstimmung heraus — gerade wie damals spät abends in der Natur, im Walde oder sonstwo — die vom Dichter gewünschten Zwangsvorstellungen zu erleben, nachzuerleben — wenn man die etwa sprechenden Personen als einen Teil der phantastisch-mystisch belebten Natur in ganz undeutlichen Umrissen der Szenerie gleichsam angliedert, in sie einfügt. In der Domszene meiner Faustaufführung zum Beispiel ließ ich die Gestalt des bösen Geistes, die in graue, der Steinfarbe entsprechende Schleier gehüllt war, sich von hinten her ganz dicht an den Pfeiler (vor dem Gretchen kniete) anschmiegen, also wie eine Art Wulst am Pfeiler erscheinen. In der unsicheren, violetten Grundbeleuchtung konnte man diese Verdickung dazu noch kaum erkennen.

Dies allein ist der Weg, den unsere Bühnenkunst hier in Zukunft gehen muß. Man liefere uns mit allen Mitteln unserer so hoch entwickelten Bühnendekorationskunst prägnant wirkende Stimmungen und überlasse das andere, wenigstens in der Hauptsache, uns selbst. Und hilft man ihm alsdann noch durch geschickt angebrachte Beleuchtungseffekte, durch Wolkenbewegungen und Nebelschleier ein wenig auf die Sprünge, so kommt der nur etwas illusionsfähige Mensch ganz von

selbst zu seinen Hexen, Geistern, Elfen, Feen oder was sonst immer vom Dichter gewünscht wird.

Diese Auffassung beginnt heute übrigens mehr und mehr durchzudringen. Karl Lautenschläger hat ja noch kurz vor seinem Tode in München den Wolfsschluchtakt nach diesem Prinzip inszeniert und damit für die gesamte deutsche Bühne epochemachend gewirkt, indem er den vielbeulkten Kinderschrecken der Provinzbühnen, all den fliegenden Schweinen, flügellahmen Eulen und ähnlichem Tierzeug, den elektrisch beleuchteten, in der Gestalt des Knecht Ruprecht wohlgefällig einherschreitenden Geistern ein für allemal den Garaus machte. Und viele Andere sind ihm gefolgt.

Noch sei kurz erwähnt, daß man in letzter Zeit vorgeschlagen hat, den Kinematographen für diese Zwecke zu verwenden. Mir will das nicht recht einleuchten, so gut die Idee auf den ersten Blick auch zu sein scheint. Die Technik für kinematographische Aufnahmen jeder nur möglichen Art ist ja gewiß heute schon sehr weit. Auch mag zugestanden werden, daß die Wiedergabe nachher durchaus einwandfrei, das heißt ohne alle Nebengeräusche und ohne das störende Geflimmer, vor sich gehen kann. Es bleibt aber dennoch zweifelhaft, ob die im Grunde auf ganz anderen Darstellungsphänomenen beruhende kinematographische Aufnahme den Bühnenvorgängen

in jedem einzelnen Fall organisch anzugliedern ist. Der Kinematograph gibt letzten Sinnes doch Flächenwirkung, die zu der Körperwirkung der Szene in deutlich spürbarem Gegensatz tritt. Es ist deshalb zu befürchten, daß zum Beispiel die kinematographische Darstellung des mephistophelischen Geisterchors im Faust wesentlich nur einen bildmäßigen, nicht aber einen tatsächlichen Erscheinungseffekt liefern wird. Eher kann ich mir diese Methode schon für den Walkürenritt im Ring des Nibelungen vorstellen, wo die betreffenden Vorgänge so weit auf die hintere Bühne zurückverlegt und auch durch Wolkenzüge noch so sehr verschleiert werden können, daß der Widerspruch zwischen den beiden Erscheinungsformen den Zuschauern nicht zum Bewußtsein kommt.

So viel grundsätzlich von der Inszene des Übernatürlichen. Ich muß hier durchaus auf meinen Anschauungen beharren und kann mich auch durch die Ausführungen Professor Gregoris, der in seinem Buche Schauspielersehnsucht ein ganzes Kapitel der Besprechung meiner Regie widmet, nicht beirren lassen. Die Möglichkeit, daß bei günstigen darstellerischen Bedingungen ausnahmsweise einmal die Illusion erreicht wird, wie es Gregori in einem englischen Theater erlebt zu haben glaubt, will ich gewiß nicht bezweifeln. Die Regel aber ist es nicht. Im Gegenteil: es ist die Ausnahme, die große Ausnahme. Und auf eine große Ausnahme hin kann man doch nicht gut

Darstellungsnormen für die durchschnittliche Bühne gründen.

* * *

Unter Milieu verstehen wir die Umwelt einer Person oder einer Personengruppe: den Boden, aus dem ein Mensch oder eine Gesamtheit von Menschen erwachsen ist und auf dem diese Menschen stehen, die Atmosphäre, in der sie atmen, die Gegenstände, die sie sich geschaffen haben, um ohne allzuviel Mühe und mit möglichst hohen Genußwerten leben zu können. Es wird sich im Zusammenwirken der Menschen stets um allgemeine äußere und innere Bedingungen handeln, denen alle Mitglieder eines Volkes, eines Gesellschaftskreises, einer Familie unterworfen sind: um gewisse allgemeine äußere und innere Bedingungen als Folie, von der sich die einzelnen Charaktere als Individuen abheben.

Diese ganz bestimmte Umwelt für ganz bestimmte Menschen hat der Regisseur in jedem einzelnen Falle zu schaffen. Ein Haupterfordernis seiner Gesamtaufgabe besteht also in der innerlich wahren Herstellung des betreffenden Rahmens für die einzelnen dramatischen Handlungen.

Viele Stücke sind ja nun so fest in einer bestimmten Zeitepoche angesiedelt, daß sie nur aus dieser Zeitepoche heraus verstanden werden können, selbst wenn sie auch noch so viel allmenschliche und allgültige Züge aufweisen. Wir

halten es deshalb nicht für richtig, etwa die Journalisten oder Maria-Magdalena in unserm heutigen Kostüm zu geben. Und ein früheres Experiment des Berliner Deutschen Theaters unter Brahm, für Schillers Kabale und Liebe Gehrock und moderne Frauenkleidung vorzuschreiben, muß ganz unsinnig erscheinen. Um dem Publikum das schnelle Verständnis der grundlegenden Verhältnisse in diesen Dramen nach Möglichkeit zu erleichtern, hat der Regisseur die Vorgänge auch äußerlich in der Kulturperiode anzusiedeln, die dem Dichter als Schauplatz seiner Handlung vorgeschwebt hat. Im allgemeinen darf er das Drama durch die Ausgestaltung des Rahmens nicht in eine spätere, fortgeschrittenere Kulturperiode versetzen, als die ist, in der der Dichter selbst lebte. Wie Eduard Devrient richtig bemerkt, würde er dadurch einen schiefen, für die Denk- und Handlungsweise der Personen reiferen, also unbilligeren Maßstab erzeugen und die Wahrscheinlichkeit des dramatischen Lebens beeinträchtigen.

Der Schwerpunkt liegt für diese sehr wichtige Anforderung eben nicht darin, ein photographisch-getreues Abbild der jeweiligen historischen Verhältnisse zu schaffen, sondern mehr den Eindruck des geschichtlich Echten und Wahren zu erzielen — die Illusion zu erwecken, daß dieses oder jenes Zimmer, diese oder jene Gegend, dieses oder jenes Kostüm damals so und nicht anders gewesen ist. Da sich die geschichtliche Handlung vor uns Ge-

genwartsmenschen abspielt, ist in erster Linie auch dem Gegenwartsgeschmack Rechnung zu tragen. Historische Echtheit kann nur so lange statthaft sein, wie ihre Ergebnisse unseren allgemeinen ästhetischen Grundanschauungen nicht widersprechen. Die Illusion des Zuschauers geht sofort in die Brüche, wenn das Schönheits- und Schicklichkeitsempfinden des modernen Menschen gröblich verletzt wird, oder wenn geschichtlich beglaubigte Gebräuche und Hantierungen treulich auf der Bühne nachgemacht werden, ohne daß uns ihre Symbolik heute noch geläufig ist, ohne daß wir den Inhalt, die Bedeutung dieser Formalitäten heute noch nachempfinden können. So manche historischen Kostüme und Verrichtungen wirken deshalb komisch, manchmal sogar peinlich. In der Kunst ist, wie schon Aristoteles schlagend bemerkte, eine wahrscheinliche Unmöglichkeit einer möglichen Unwahrscheinlichkeit vorzuziehen. Das rein Menschliche ist stets das wichtigste — wichtiger als das rein Historische.

Die Dekorationen, die Requisiten und die Kostüme brauchen also nicht geschichtlich treu und nicht echt zu sein. Sie müssen uns nur so anmuten. In dieser Hinsicht haben die Meininger zweifellos des Guten und Erlaubten manchmal zuviel getan. Und noch heute gibt es Regisseure dieser Schule, die förmlich in den Werken über Kostümkunde herumwühlen und eine Ehre darein setzen, in der Auswahl der Gewandungen, Möbeln,

Ziergegenstände, Waffen und so weiter durchaus geschichtlich treu zu verfahren. Sie finden aber ihre Mühe meist nicht hinreichend belohnt.

Die Bühne hat kaum etwa im Nebenamt noch die Aufgaben eines ethnographischen und archäologischen Museums zu leisten. Und Heinrich Laube, der allerdings, wie schon erwähnt, für unsere heutigen Ansichten viel zu wenig Wert auf die äußere Ausstattung des Bühnenbildes legte, war im Recht, wenn er für den Schlußakt von Hero und Leander ein Treppenhaus erbaute, um malerische Wirkungen und gleichzeitig ein Symbol für das Innenleben Heros zu erzielen, das nach Vereinigung mit der entflohenen Seele Leanders drängt, also nach aufwärts gerichtet ist. Er ließ sich damals durch den Einwand, daß ein Treppenhaus für ein altgriechisches Tempelgebäude doch nicht gut möglich sei, keineswegs stören. „Was wißt ihr denn," antwortete der berühmte Dramaturg, „von der Architektur jener ältesten auch in Griechenland mythischen Zeit? Und da wir doch nichts Festes wissen, was brauche ich schüchtern zu sein, da die Idee des Kunstwerks, die ich versinnliche, maßgebend für mich ist, maßgebender jedenfalls als ein archäologischer Zweifel."

Und dieselbe Entschuldigung kann Dingelstedt für sich beanspruchen, wenn er im Burgtheater den alexandrinischen Palast Kleopatras nach der polychromen Architektur Rhamses' II. ausgestalten ließ, obgleich die Ptolemäer im griechischen Stile

bauten — ebenso Max Kruse, wenn er in seiner Salomedekoration Löwenbildwerke und für die schmückenden Reliefs am Eingang der Halle Motive verwendete, die bei den Juden verboten waren.

Wieder einmal ist die historische Treue in der Bühnenkunst nur Mittel, niemals Zweck. Wir wollen im Theater kein kulturgeschichtliches Privatissimum, überhaupt keine bloße Augenweide, sondern ein sich folgerichtig auf- und abrollendes, einheitlich wirkendes Gesamtkunstwerk haben.

* * *

Um nun in der Wirkung des szenischen Bildes Wahrhaftigkeit (Scheinwahrheit) zu erzielen, bedarf es der Kenntnis und Beobachtung von zwei grundlegenden Bühnengesetzen: die verschiedenen Einzelzweige der theatralischen Kunstübung unterstehen in ihrer Gesamtheit den Bestimmungen der Bühnenakustik und der Bühnenoptik (Bühnenperspektive).

Der gute Schauspieler scheint uns Zuhörern beispielsweise im Konversationsstück genau so zu sprechen wie wir es im Salon tun. Wir sind entzückt darüber und nennen diese Art zu reden: natürlich. Der Schauspieler spricht nun aber nichts weniger als natürlich. Und er muß auf der Bühne anders sprechen als gewöhnlich, um überhaupt verstanden zu werden und vor allem, um die Illusion des gewöhnlichen Lebens in uns zu erwecken. Nach welchen Regeln er dabei ver-

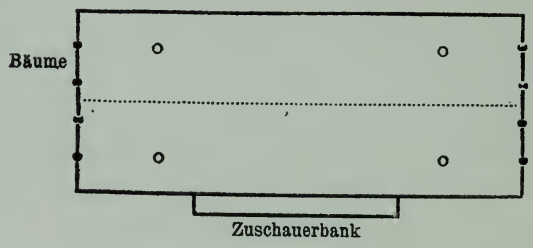
fährt, habe ich in meinem Buche Schauspielkunst und Schauspielkünstler im einzelnen weiter ausgeführt.

Ebenso scheint uns auf der Bühne die Landschaft als ein Ausschnitt einer bestimmten Gegend, der Salon als ein Teil unserer heutigen Wohnung. Ganz abgesehen davon, daß sich die einzelnen Dekorationsmittel im Stoff und in der Ausführung von den betreffenden Dingen der Wirklichkeit unterscheiden, ist aber auch diese Anordnung dekorativer Einzelheiten zu einem Ganzen nicht streng nach der Wirklichkeit geschehen. Das würde dem Publikum höchst unwirklich vorkommen. Um den Zuschauern einen zwanglosen Eindruck des Natürlichen zu verschaffen, gilt es vielmehr, die tatsächlichen Verhältnisse nach bestimmten Bedingungen zu verändern.

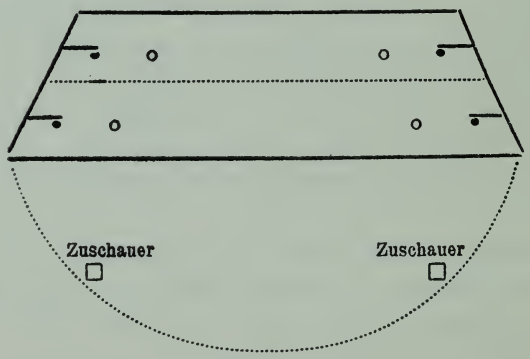
Ich habe schon davon gesprochen, daß wir heute die sogenannte Bühnenperspektive in den vorderen Teilen der Szene, wo die Darsteller sich bewegen, nach Möglichkeit verbannen. Für die Durchbildung der hinteren Bühne ist sie aber nicht zu entbehren, wenn wir einen abgerundeten Gesamteindruck haben wollen.

Den Unterschied zwischen der Wirklichkeit schlechthin und dieser Art von Bühnenwirklichkeit macht man sich wohl am besten klar, wenn man etwa einen Tennisplatz in Wirklichkeit (Figur 11 a) und einen Tennisplatz in der szenischen Darstellung (Figur 11 b) miteinander vergleicht. Dort

(Figur 11 a) sind wir objektive Zuschauer: wir befinden uns bewußt außerhalb der Vorgänge auf der Ruhebank und können nur das beobachten, was zufällig jeden Augenblick in unsern Gesichts-



Figur 11 a



Figur 11 b

Schema für die Bühnenperspektive

kreis tritt. Hier (Figur 11 b) sind wir dagegen subjektive Zuschauer, sind wir, ideell gedacht, eigentlich auf der Bühne selbst: wir befinden uns bewußt, das heißt in der Illusion, innerhalb der

Vorgänge, wollen und müssen aber alles beobachten und alles hören, was auf der gesamten Szene vorgeht. Und diese doppelte Anforderung an die theatralische Kunst kann nur nach den Gesetzen der Bühnenakustik und der Bühnenoptik geleistet werden.

Die Unnatur der Szene beginnt ja schon gleich damit, daß ein Viertel des Horizonts fehlt, daß die Zimmer keine vierte Wand haben. Der gewohnheitsmäßige Theaterbesucher merkt allerdings kaum noch etwas davon. Die praktischen Erwägungen entsprungene Einrichtung ist ihm mit der Zeit ganz selbstverständlich geworden. Es geht eben nicht anders. Und damit hat man sich abgefunden. Doch dürften vielleicht naive Leute, die zum erstenmal ins Theater kommen, das Unnatürliche der Szene deutlich empfinden.

Ganz falsch wäre es aber, wenn der Regisseur — um einmal bei der Stubendekoration zu bleiben — die Möbeln an der vierten Seite einfach fortließe und das Zimmer sonst in der im Leben üblichen Weise herrichtete. Das so entstandene Bild würde uns sehr unnatürlich und unfertig anmuten und den Eindruck eines Ganzen, in sich Abgeschlossenen und Übersichtlichen niemals erreichen. Die naturgetreue Wirklichkeitskopie liefert nämlich für die eigentümlichen Verhältnisse der Szene ein Zuviel und ein Zuwenig. Naturerscheinung und Bühnenerscheinung verhalten sich wie das wirkliche Erlebnis und das dichterisch ge-

staltete Erlebnis. Im Kunstwerk ist das Zuviel des Nebensächlichen, Störenden abgestreift und dem Zuwenig an Deutlichkeit und Klarheit der künstlerischen Idee nachgeholfen. Infolgedessen hat auch der Regisseur beim Umsetzen der Dichtung in die Bühnenerscheinung das Bild von allem Zufälligen zu reinigen und mit den nötigen charakteristischen Darstellungssymbolen zu versehen. Die Fähigkeit, das Weltgetriebe in zusammengedrängten Bildern, und zwar derart wiederspiegeln zu lassen, daß sich alles Wichtige und Nötige in sinnlich einprägbarer Erscheinung kundgibt, muß dem Dichter und dem Regisseur eben wie ein sechster Sinn von Natur aus angeboren sein.

Natürlich untersteht auch der Schauspieler in seinen Mienen, Gesten und Hantierungen diesen Bedingungen. Ist er doch in einer Hinsicht nur ein Teil der Dekoration, des Bühnenbildes. Mit dem Unterschiede allerdings, daß er seine Stellung zum Ganzen in jedem Augenblick verändert. Die Theateroptik verlangt deshalb vom Darsteller ebenfalls andere Manieren und andere Bewegungen als das gewöhnliche Leben. Für die Bühne muß alles kernhaft und leicht faßbar sein. Die Bühnenkunst ist eine epigrammatische Kunst. Die Wirklichkeit aber verläuft breit und ausladend. Im Leben scheint uns ein jeder mehr oder weniger glücklich und beschwerlich im schlickreichen Flusse der Kulturentwicklung mitzuschwimmen.

Im Drama dagegen hüpft die einzelne Figur von Stein zu Stein, und es ist vom Dichter nur dafür Sorge zu tragen, daß die Steine im Strome der dramatischen Handlung nicht zu weit auseinanderliegen. Sonst wird aus dem Hüpfen ein Springen, und eines guten Augenblicks kommt man überhaupt nicht mehr bis zum nächsten Stein hinüber.

Die Szene ist also daraufhin angelegt, daß die Zuschauer alle wichtigen Vorgänge sehen und hören, daß sie über die räumliche Entfernung hinweggetäuscht werden. Und zwar, theoretisch gedacht: jeder Zuschauer von jedem beliebigen Platze aus. Man kann sich daher eigentlich nichts Törichteres und Widersinnigeres denken als die Benutzung eines Opernglases. Sein ständiger Gebrauch ist im allgemeinen nur ein unkünstlerisches Mittel zur Befriedigung persönlicher Neugierde. Für viele unserer Riesentheater mag der Gucker ja geradezu einem Bedürfnisse abhelfen. Man sieht mit unbewaffnetem Auge in der Tat von den zurückliegenden Plätzen zu wenig. Was man aber sieht, erscheint zum mindesten optisch richtig und natürlich. Das Glas liefert dagegen ein ganz falsches, verzeichnetes und verzerrtes Bild. Bei der Herrichtung der Bühne und bei der Anordnung des Spiels hat man eben alles (Dekorationen, Kostüme, geschminkte Gesichter) mit Berücksichtigung des bühnenoptischen Grundgesetzes auf die Fernwirkung berechnet und, sagen wir einmal, auf einen mittleren Platz im Zuschauerraum be-

zogen. Dieser Augenpunkt wird nun durch die Benutzung des Opernguckers zu nahe an die Bühne verlegt oder umgekehrt, die Bühne zu nahe an den Augenpunkt gerückt und die ganze Illusion dadurch sofort gestört.

Klarheit und Deutlichkeit in der szenischen Gesamterscheinung ist also ein wesentliches Ziel der einzelnen Regieleistung. Die Meininger oder besser die Nach-Meininger haben hier leider ein bis dahin auf der Bühne kaum gekanntes Laster großgezogen: die Leidenschaft für das Unwesentliche, für das Kuriosum. Ihr Beispiel verwischte das vornehmste dramatische Gebot, daß es auf der Bühne immer nur ein Nacheinander, nie ein Nebeneinander geben darf. Der epigrammatische und transitorische Charakter der theatralischen Kunst verlangt unter allen Umständen, daß der Zuschauer die Dinge, die er sehen soll und sehen muß, auch leicht findet und deutlich sieht. Daher ist alles Überflüssige vom Übel, weil es nichts sagt, sondern nur stört. Zeigt sich doch in dem, was er uns weise verschweigt, der Meister des Stils.

Besonders große Vorsicht ist dabei in der Verwendung von dekorativen Mitteln geboten, die ständige Bewegungswerte enthalten. Brennende Fackeln, rollende Meereswogen, fließende Gewässer, springende Brunnen und so weiter lenken die Zuschauer oft sehr ab und wirken auf die Länge ermüdend, während ihr Fehlen die Illusion des Ganzen kaum stören würde.

Auf der Bühne darf also nur das seinen Platz finden, was mit dem Stück in irgendeiner Beziehung steht, was eine gewisse, wenn auch noch so kleine Bedeutung für den Gesamtverlauf des Dramas hat. Jede Figur, jeder Gegenstand soll uns irgend etwas sagen, soll zweckvoll sein. Dieses oder jenes Stück muß gerade an dieser oder jener Stelle für sich und im Zusammenhang mit dem Ganzen einen gewissen Gefühlswert erzeugen, ohne aber wieder als Einzelheit allzusehr aus dem Ganzen herauszufallen. Die verschiedenen Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände haben demnach, je nach ihrer Wichtigkeit für die Handlung, mehr oder weniger stark hervorzutreten. Alles Verdeckte und Versteckte ist ja schon deshalb im Bühnenwesen ohne Belang, weil es die Zuschauer nicht sehen oder zu spät sehen.

Überhaupt hat das Kleine, Allzukleine, das Kleinzügige auf der Bühne keinerlei Wirkung: der Regisseur malt im ganzen mit breitem Pinsel. Die Bühnenkunst tritt, da sie Lebensgröße auf eine gewisse Ferne hin darstellen soll, selbst gleichsam in Überlebensgröße auf. Sie vergrößert oder, was hier dasselbe ist, vergröbert und bietet schärfere Konturen.

Vor allem muß jede Aufdringlichkeit im dekorativen Arrangement vermieden werden. Stets hat sich größte Dezenz mit bühnenmäßigem Stilgefühl zu vereinigen, um eine Dekoration zu

schaffen, die scheinbar Selbstzweck, in Wirklichkeit aber doch nur Mittel zum Zweck ist. Jede deutlich erkennbare Absicht verstimmt. In der Bühnenkunst mehr noch wie anderswo. Der oft zitierte Satz, daß der Regisseur seine Sache am besten macht, den man am wenigsten merkt, enthält ein gut Teil Wahrheit.

Die Bühnenkunst hat also noch mehr als jede andere Kunst etwas Großzügiges. Sie hat Methode. Und so bleibt für sie die Grundforderung ein für allemal bestehen: die Wirklichkeit im Großen nachzuahmen. Nur nicht im Kleinen. Es finde sich denn Größe auch im Kleinen.

Ein sehr treffendes Beispiel dafür, wie man nicht inszenieren soll, liefert Karl Strecker in einem Aufsatz Gute und böse Regiekunst, der vor Jahren einmal in der Täglichen Rundschau gestanden hat. Es handelt sich da um eine Aufführung von d'Annunzios Gioconda auf einer großen Bühne der Reichshauptstadt: „Im letzten Teil des zweiten Aktes", so schreibt der Berliner Kritiker, „bricht ein Platzregen nieder und an jener Stelle (zum Schluß des Aktes) heißt es in den Anweisungen des Dichters: Die Vorhänge flattern hin und her. Es ist der bestimmte Zeitpunkt, wo Silvia sagt: Gehen wir. Der Zuschauer soll jetzt empfinden: sie geht ins Unwetter hinaus. Was aber glaubte der überweise Regisseur hier tun zu müssen? Er glaubte das für den Schluß des Aktes angeordnete Unwetter vorbereiten zu

müssen. Aha! denkt er, hier kann ich meine Künste zeigen. Und er zeigte sie. Gleich zu Anfang des Aktes begannen die sechs langen Schals zu wehen und wehten den ganzen Akt durch hin und her, ja zum Schluß, als das Unwetter wirklich einsetzte, lösten sich draußen an den Wänden noch drei oder vier Fensterladenflügel und schlugen und klapperten ohne Ermatten, freilich mit einer Natürlichkeit, daß man wirklich an einen andauernden starken Wind da draußen glaubte."

Mit diesem seinem Kunststück hat sich der betreffende Spielleiter nun folgender grober Verstöße schuldig gemacht: „Erstens hat er eine Nebensache zu einer Hauptsache erhoben . . . Und zweitens hat er sich schwer am Text versündigt. Durch dies fortwährende Wehen der Vorhänge wurden die Sinne der Zuschauer unaufhörlich von dem Dialog abgelenkt, der namentlich in der ersten Szene dieses Aktes gerade sehr feine Ohren verlangt. Ich habe mich nachher bei einer mir bekannten Familie, die im Theater war, erkundigt: alle hatten fortwährend auf die wehenden Gardinen gesehen, manchem war obendrein der Akt in Betrachtungen verflossen, wie das wohl technisch angestellt werde, daß diese sechs Schals fortwährend so natürlich wie im Sturm flogen, ob etwa durch Zugleinen, oder durch künstliche Luftströme und was des Unsinns mehr war. Wahrlich ein hübscher Dienst, den der Regisseur hier einer zarten Dichtung geleistet hatte!"

Strecker schließt seine Kritik dieser Art von Überregie mit folgenden sehr richtigen Sätzen: „Die Hauptbedingung für einen tüchtigen Regisseur: der Sinn für das Wesentliche und die liebevolle Hingabe an den heimlichen Sinn der Dichtung, fehlte diesem guten Mann und schlechten Musikanten. Wie nach Friedrichs Wort der König der erste Diener des Staates, muß der Regisseur der erste Diener des Dichters sein, er bleibt darum noch immer in seinem Reich ein König. Was muß er noch? Er muß Charakter und Größe genug haben, auf billige Kunststücke zu verzichten, Tricks zu verachten, er muß stark genug sein, das eitle Vordrängen einzelner Spieler einzudämmen, damit kein Solospiel entsteht, und sei es selbst das eines großen Talents, er muß die zaghaften Könner fördern und ans Licht ziehen, er muß das Räderwerk des Zusammenspiels fest ineinandergreifen lassen, auf scharfen Fugenschluß, auf schnell rollende Abwicklung, auf Klarheit der Linien achten, er muß Gruppenwirkungen verstehen, er muß vor allem den Grundton der Dichtung kräftig anzuschlagen wissen, zu dem die Ausstattung nur helfend und stimmunggebend hinzutritt, er muß die ganze Vorstellung mit einem einheitlichen künstlerischen Geist durchdringen. So nur wird aus bösen Regiekünsten eine gute Regiekunst."

Das Beschränken auf das Wesentliche darf natürlich wiederum nicht zu weit gehen. Die Szene soll nichts Skelettartiges haben, wie man

es auf den Provinzbühnen in klassischen Werken und in schnell einstudierten Stücken des Tages so oft erleben kann. Eine Überklarheit der Bühnenbilder ist ebenso zu verwerfen wie eine Verschleierung durch allzuviel Kleines, Einzelnes. Man soll nicht das ganze Fachwerk, nicht jeden Balkenkopf des Gebäudes gleich sehen. Eine gewisse Abrundung muß schon da sein. Die Klarheit darf niemals so weit getrieben werden, daß einem aus der äußeren Struktur des Bühnenarrangements auch gleich die Einzelheiten des Aktverlaufs entgegenspringen. Das wirkt absichtlich, also verstimmend. Ein Tisch mit zwei Stühlen links, ein Diwan mit Fußbank rechts, und man weiß im voraus: links gibt es eine ernste Auseinandersetzung zweier Männer, rechts das Gekose eines Liebespaares.

Nur bei ganz stilisierten Dichtungen und starken malerischen Stimmungswerten ihrer Bilder kann man sich oft mit einigen wenigen, in Form und Farbe charakteristischen, gut abgestimmten Dekorationsteilen begnügen. Wenn Fritz Erler zum Beispiel in seinem Münchener Faust, der sonst übrigens sehr viel Anfechtbares enthält, den Dom nur durch einige mächtige Pfeiler darstellt, so ist nichts daran auszusetzen. Im Gegenteil. Man sollte sich endlich daran gewöhnen, die Dekorationselemente der vorderen Bühne möglichst in natürlicher Größe durchzubilden. Und wenn ich selbst in meinen Inszenierungen der Wildeschen Komödien

eine symmetrische Anordnung der Szene und der Möbelgruppen vorgenommen und den einzelnen Akt gleichsam jedesmal um die Mittellinie herum inszeniert habe, um die charakteristische Steifheit des englischen home-life zu betonen, so liegt dabei die Absicht zugrunde, auch das moderne Gesellschaftsstück für jeden einzelnen Fall einzustilisieren.

* * *

Bei der Herstellung der Bühnenbilder, besonders der Dekorationsmalerei, ist man eigentlich erst in allerletzter Zeit und auch dann nur an großen Theatern von der alten Schablone abgegangen, indem man wirkliche Künstler mit der Anfertigung von Skizzen betraute und auch mehr Sorgfalt auf die Ausführung verwendete. Der Aufschwung im Kunstgewerbe, wo nach einer langen, geschmacklosen Periode neben dem Gewerbe auch die Kunst wieder mehr betont, das heißt bedeutende Künstler zur Mitwirkung herangezogen wurden, hat auch der szenischen Kunst außerordentlich genützt. So bildete sich in den letzten Jahren gleichsam als neuer Zweig des Kunstgewerbes die Tätigkeit des Kulissenkünstlers zu einer Bedeutung heraus, die der vorhergehenden Generation noch ganz fremd war. Und es gehört heute durchaus zum guten Ton, daß sich jedes einigermaßen bedeutende Theater einen Maler als künstlerischen Beirat hält oder doch seine Skizzen, wenigstens für

die Neuausstattungen, von wirklichen Künstlern anfertigen läßt.

Ich neige allerdings mehr dazu, das einzelne Theater nicht auf eine bestimmte Persönlichkeit festzulegen. Zunächst wird man kaum Jemand finden, dem alle Zeitalter und Stile gleichmäßig gut liegen. Und dann haben die Künstler meist eine so ausgesprochene Eigenart, daß die ständige Wiederholung ein und derselben Ausdrucksweise auf die Dauer ermüdend wirkt. Am praktischsten scheint es mir zu sein, wenn das Theater zwar einen tüchtigen Maler verpflichtet, der nicht nur neue Entwürfe anzufertigen, sondern die ganze laufende Arbeit zu überwachen hat, sich aber doch vorbehält, einzelne Stücke von anderen Künstlern entwerfen zu lassen.

Der wirklich brauchbare Kunstmaler als verantwortlicher Berater des Direktors ist allerdings heute noch sehr selten. Es muß sich für diese Funktion dem rein malerischen Können noch eine eigentümliche Veranlagung für das spezifisch Bühnenmäßige, eine ausgesprochene Theaterbegabung hinzugesellen: ein verläßlicher Instinkt für die Wirkungen im Bühnenraum. Neben der rein malerischen Phantasie bedarf es in erster Linie auch einer rein architektonischen Phantasie: der Bühnenmaler muß gleichzeitig Bühnenarchitekt sein. Und das trifft nicht oft zusammen.

Ich halte es deshalb für eine ausgezeichnete Idee des Direktors Rudolf Winternitz von dem be-

kannten und ungemein leistungsfähigen Österreichischen Theaterkostüm- und Dekorations-Atelier in Wien, die ihm übergebenen Aufträge von Professor Heinrich Lefler, dem Maler, und Josef Urban, dem Architekten, gemeinsam bearbeiten zu lassen. Die von dieser Firma gelieferten Entwürfe zeigen infolgedessen ein ebenso apartes Farbenempfinden und künstlerisches Ebenmaß in der malerischen Struktur wie eine bühnensichere und originelle szenische Gliederung.

Die Ausführung der von Künstlern entworfenen Skizzen liegt dann in den Händen des praktischen Dekorationsmalers. Dieser muß natürlich ebenfalls künstlerischen Sinn und ästhetische Schulung haben und ein ebenso tüchtiger Zeichner wie Kolorist sein. Er muß aber außerdem eine große Theatergeschicklichkeit, muß die mannigfachen, ganz eigentümlichen Kenntnisse der praktischen Bühnentechnik besitzen, vor allem die theateroptischen Bedingungen, die Gesetze der Perspektive und die vieldeutigen Veränderungen genau kennen, die die verschiedenen Farben unter dem konvergierenden Licht der Rampe und der verschiedenen Effektbeleuchtungen erleiden.

Für das Bühnenbild als Ganzes ist, wie schon gesagt, die möglichst plastische Durchbildung wenigstens der vorderen Bühne zu erstreben. Wir kennen ja das nötige Imprägnierungsverfahren, um beliebiges Gesträuch, ja ganze Bäume, auf Jahre hin wie lebend zu erhalten. Anderseits wurde ja

auch die Herstellung künstlicher Blumen und Blätter in der letzten Zeit sehr vervollkommnet. (Daß es sogar an großen Theatern noch Regisseure gibt, die die Stillosigkeit begehen können, lebende Tannen und Büsche zwischen und vor bemalte Leinwandflächen zu stellen, sollte man nicht für möglich halten.)

Den ersten groß angelegten Versuch auf diesem Gebiete hat bekanntlich das Berliner Neue Theater Max Reinhardts im Winter 1903 mit einer ausgezeichnet gelungenen Dekoration zu Wildes Salome gemacht, nachdem die neuen Prinzipien schon bei der Ausstattung zu Maeterlincks Pelleas und Melisande im Sommer vorher bis zu gewissem Grade erprobt worden waren. Das leidige Mißverhältnis zwischen der Körperlichkeit des Darstellers und den bisherigen Flächenmalereien der Kulissen und Versatzstücke, deren Dimensionen besonders auf größeren Bühnen noch nicht einmal im entferntesten zur menschlichen Erscheinung stimmen, wurde hier dadurch abgestellt, daß man allen Dingen, mit denen der Schauspieler in Berührung kommt, zu denen er in ein bildmäßiges Verhältnis tritt, ebenfalls ihre volle Körperlichkeit gab. Dazu fielen die Kulissen und Soffitten, die Rampenbeleuchtung und ähnliche Unmöglichkeiten überhaupt fort, die für das Spiel der Darsteller nur einen künstlichen, aufdringlichen, steifen, aber keinen künstlerischen, selbstverständlichen, gefälligen Rahmen abgeben, die also niemals zu einer malerisch-plastischen Wir-

kung des einzelnen dramatischen Moments führen können. Statt aller Prospekte und Soffitten hing man einfach einen Rundhorizont um die Szene.

Gleichzeitig mit dieser plastischen Dekoration wurde dann auch die Beleuchtung ganz wesentlich vervollkommnet. Da bei der neuen Anordnung keine Soffitten vorhanden waren, mußten die Lichtquellen anderwärts angebracht werden. Man kam daher für den vorliegenden Fall auf das Naheliegende, indem man sich den vom Dichter gewünschten Vollmond hierfür dienstbar machte: man stellte dort oben einen, für das Publikum natürlich nicht wahrnehmbaren Reflektor auf, der seine Strahlen durch den Mond hindurch auf die Szene werfen mußte. Einige weitere, ebenfalls in großer Höhe angebrachte Reflektoren hatten ihn zu unterstützen, damit sich die Beleuchtung über die ganze Spielfläche verteilen konnte.

Hierdurch wurde nun vor allem auch eine natürliche Schattenwirkung erzielt, die das Soffittenlicht niemals zu leisten imstande ist. Bei der gewöhnlichen Anordnung werfen die Personen und Gegenstände nämlich durchweg falsche Schatten. Auch zeigt sich fast immer auf den Soffitten und auf dem Hintergrund ein häßlicher Schlagschatten, der von dem Licht der davorhängenden Soffitte herrührt.

Diese von Max Kruse entworfene wundervolle Salome-Dekoration bedeutet zweifellos den Aus-

gangspunkt einer neuen Zeit für die dekorative Theaterkunst.

Als recht praktisch dürfte sich, namentlich für die Repertoir-Theater der Provinz, eine neuerdings beachtete Methode erweisen, die man Baukastensystem nennen könnte. Es wird hier nämlich angestrebt, aus sorgfältig entworfenen dekorativen Einzelheiten die verschiedensten und vielgestaltigsten szenischen Bilder zusammenzubauen. Dabei gestattet die großzügige lineare Durchführung der architektonischen Elemente nahezu zeit- und stillose und auch historisch bedingte Szenerien, indem man gewisse charakteristische Einzelheiten (zum Beispiel Säulengruppen, Kaminaufsätze, Sockel- und Friesbildungen und allerlei Möbel) vor die Wände setzt oder in sie hineinbaut. Da man nun die neutral, am besten grau gefärbten Elemente nicht nur ganz verschiedenartig stellen und beleuchten, sondern auch noch mit allerlei Wandschmuck behängen kann, gelingt es, aus verhältnismäßig wenigen Teilen nicht nur alle möglichen Szenerien für das klassische Drama, sondern auch für das moderne Stück zu gewinnen. Und da man ferner, bis zu gewissem Grade wenigstens, auch die Landschaft in eine Anzahl von solchen Elementen, zum Beispiel in einzelne Bäume verschiedenster Art, in allerlei Gesträuch, in Blumengruppen, Felsen und so weiter zerlegen kann, ist auch eine Kombination der architektonischen und landschaftlichen Elemente zu Terrassen- und Gar-

tendekorationen möglich. Natürlich bekommt das Ganze, wenn man nicht sehr geschickt und vorsichtig zu Werke geht, leicht etwas Schematisches, Ermüdendes, so daß es große Bühnen mit reichen Mitteln wohl doch vorziehen werden, jedesmal dem einzelnen Stück sein ganz besonderes Gewand zu geben. Daß man aber aus dramaturgisch-praktischen Rücksichten auch hier gelegentlich auf ähnliche Hilfsmittel zurückgeht, wird späterhin zu behandeln sein.

Noch systematischer möchten in diesem Sinne die Schauspielhaus-Werkstätten in Düsseldorf arbeiten, die nicht nur dekorative Einzelheiten (wie Säulen, Pfeiler, Bögen, Treppen und so weiter) zusammensetzen, sondern gleich auf die architektonischen Grundelemente zurückgehen wollen. Der Leiter dieser Werkstätten, Eduard Sturm, schreibt mir über sein System unter anderm folgendes:

„Die Bühne muß ein großer Bauplatz sein, eine große Fläche ohne Hindernisse. Man muß Steine zum Bauen haben: und zwar für Dinge, die durch ihre Gesetzmäßigkeit den Gedanken des Dichters erwachen und ausreifen lassen. Die Reliefbühne ist nur ein Hirngespinst von Laien. Mangel an Praxis hat dieses tote Kind geboren. Man kann jede Bühne zu einer Reliefbühne gestalten, aber nicht umgekehrt. Ein großer Zeichentisch im Maßstab von 1 : 10 ist der Bauplatz. Das Baumaterial besteht aus Würfeln von 5 und 10 cm im Quadrat, Säulen, Treppenstufen und anderen Dingen. Über-

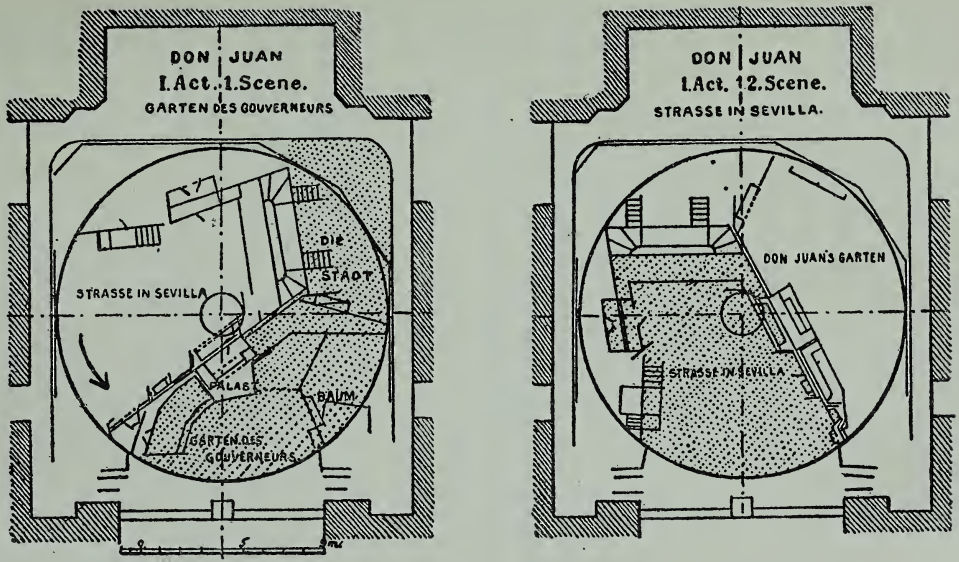
all herrscht das Einheitsmaß von 1 m oder seiner Teilung. Diese Möglichkeit erst schafft die Werte der architektonischen Schönheit. Die Zeichenplatte ist durch Linien in ein Netz von 10 cm-Quadraten, der Bühnenboden in ein solches von 100 cm-Quadraten geteilt. Eine Disharmonie ist durch diese Gliederung ausgeschlossen. Man muß das Quadrat stets füllen, nie aber teilen. Der Aufbau der Würfel mit Zwischenscheiben ergibt dann die Säule. Das Fehlen von Fuß und Kapitäl bei der vierkantigen Säule erhöht nur die Monumentalität und läßt den Gedanken des Würfels ungebrochen erkennen. Man türmt Stein auf Stein und sucht den Abschluß nur im Architrav."

Mit der allgemeinen Verbeserung der dekorativen Elemente wird jetzt auch auf die angemessene Herrichtung des Fußbodens viel größere Sorgfalt als bisher verwendet. Sehr häßlich wirkt ja bei Szenen, die im Walde oder sonstwo im Freien spielen, die höchst unwahre Art, einfach die blanken Bretter als bewachsenen oder unbewachsenen Erdboden gelten zu lassen, wo doch sehr leicht ein Gras- oder Sandteppich hingelegt werden kann. Selbst die glänzendsten und naturgetreuesten szenischen Panoramen führen nicht zur vollen Illusion der Wirklichkeit, weil die fahlgrauen Bohlen in ihrer Nüchternheit immer wieder an das Theater gemahnen. Auch sollte man die Nebengeräusche, die häufig beim Betreten praktikabler Aufbauten, bei Treppen, Balkonen und Terrassen entstehen,

dadurch zu vermeiden suchen, daß man Filzplatten zwischen den einzelnen Teilen anbrächte.

Was nun die grundlegenden Einrichtungen der eigentlichen Bühnenmaschinerie anbetrifft, so sind in neuerer Zeit vor allem drei Systeme viel genannt worden: Die Drehbühne von Karl Lautenschläger in München, die Schiebebühne von Fritz Brand in Berlin und die Versenkbühne von Brettschneider in Wien.

In einem bei der Generalversammlung der deutschen Shakespearegesellschaft gehaltenen Vortrag mit dem etwas langatmigen Titel: Welches System der Szenerie ist am besten geeignet für die Darstellung verwandlungsreicher, klassischer Dramen, insbesondere der Shakespeareschen, hat Ernst von Possart die zuerst im Münchener Residenztheater eingerichtete Drehbühne näher erläutert und ihre Vorteile im einzelnen charakterisiert. Er beschreibt die Erfindung seines Obermaschinenmeisters Lautenschläger folgendermaßen: „Man denke sich das ganze Podium leer, alle Kulissen herausgenommen; der nackte Boden enthält eine drehbare runde Scheibe, die einen so großen Kreis bildet, daß derselbe vom Souffleurkasten bis zur hintersten Tiefe des Theaters und links und rechts bis nahe an die Seitenwände reicht. Auf der vorderen Hälfte dieses Kreises nun stellt man die erste Dekoration des Stückes auf; sie schaut dem Publikum gerade ins Gesicht. Dahinter steht Rücken an Rücken mit der ersten



Figur 12
Don Juan auf der Drehbühne

Szenerie, auf der bisher verdeckt gewesenen Hälfte der Drehscheibe, bereits die zweite Dekoration fertig. Ist nun die erste Szene abgespielt, so wird durch einen elektrischen Motor die Scheibe herumgedreht, und die zweite Dekoration tritt an die Stelle der ersten; diese steht nun hinten, dem Publikum unsichtbar. Man räumt sie fort und stellt, während die zweite Szene sich abwickelt, ein neues, drittes Bühnenbild auf den leer gewordenen Platz. Szene 2 ist zu Ende, die Scheibe dreht sich aufs neue, und Dekoration 3 kommt nach vorn. Man kann sich nun, den Bedürfnissen des darzustellenden Werkes entsprechend, die Drehscheibe in beliebiger Weise dienstbar machen; man kann nur ein Viertel oder Fünftel des Kreises mit einer kurzen Dekoration bebauen, um für die darauffolgende einen desto größeren Spielraum zu gewinnen.

Aber die Lautenschlägersche Drehbühne hat nicht nur praktische, sie hat auch künstlerische Vorzüge. Man ist nicht mehr an das viereckige Kulissensystem und die damit zusammenhängende Geradlinigkeit der Dekorationen gebunden. Schräge, pittoreske Aufstellungen werden zutage treten und unser Auge erfreuen; das ewige Einerlei der traditionellen rechtwinkligen Zimmer wird aufhören; die hinten glatt abgeschnittenen Straßenprospekte werden lebendigen und originellen Ansichten Platz machen, und wo im früheren Bühnenbetrieb nur bemalte Leinwand möglich

war, die man schnell in die Höhe ziehen und herablassen konnte, wird jetzt die Verwendung massiver Ausschmückungsteile die naturgetreue Wirkung der Szene wesentlich erhöhen. Wie eine plastische Wandeldekoration ziehen die Bühnenbilder an uns vorbei, denn auch die Übergänge von einer Dekoration zur andern sind landschaftlich und architektonisch vermittelt. Durch diese geniale Erfindung, die für die Überwindung schwieriger Verwandlungen gleichsam das Ei des Kolumbus ist, wurde es uns möglich, jede der neun szenischen Veränderungen von Mozarts ‚Cosi fan tutte' in fünfzehn Sekunden zu bewirken, und die Gesamtheit aller Verwandlungen, die vordem eine Stunde betrug, auf eineinhalb Minuten herabzumindern."

Das Prinzip der Drehbühne, das zweifellos von der Genialität ihres Erfinders ein glänzendes Zeugnis ablegt, hat gewiß auf den ersten Blick viel Bestechendes. Ihr wesentlicher Vorzug ist die Zeitersparnis. Die Dauer des Zwischenakts kann sehr vermindert und damit der Ablauf etwa einer verwandlungsreichen Mozartoper oder eines subtil ausgestatteten modernen Dramas, die beide keine tiefen Szenen beanspruchen, beschleunigt und hierdurch der Genuß gehoben werden. Kommt die schnelle Verwandlung jedoch nicht in Betracht, muß sogar nach längeren Akten den Musikern, Darstellern und nicht zuletzt auch dem Publikum eine gewisse Frist zur Erholung gegeben werden,

so haben die von Possart angeführten Vorteile nichts zu bedeuten.

Dafür zeigt nun aber die Drehbühne eine Anzahl Nachteile, die ihre Einrichtung im deutschen Theaterbetriebe mit den verschiedenen Arten von Schauspielen und Opern nicht hat rätlich erscheinen lassen. Das Münchener Prinzip ist nämlich bisher keineswegs allgemein aufgenommen worden, wenn sich auch verschiedene Theater auf alle Fälle eine Drehbühne haben einbauen lassen und sogar einen ausgiebigen, wenn auch keineswegs immer glücklichen Gebrauch davon machen. Es gestattet vor allem keine Ausnützung der ganzen Bühne, was für viele Stücke, so für das gesamte Wagnersche Lebenswerk, für die große Oper und vielfach auch für das klassische Schauspiel aber doch unerläßlich erscheint.

Die etwa um die Bühnenmitte drehbare Scheibe bedingt im allgemeinen Segmentgrundrisse mit verhältnismäßig kurzen Schenkeln, also von sehr geringer Tiefe. Aus diesen Gründen wird es nur ganz selten möglich sein, ein szenisch einigermaßen anspruchsvolles Stück ganz und gar auf die Drehbühne zu bringen. Wo es geschieht — wie manchmal bei Reinhardt und im Burgtheater — müssen dann stets die Bilder, die eine größere Tiefe fordern, empfindlich unter den unausgiebigen Verhältnissen des Systems leiden. Außerdem setzt sie einen reichen Dekorationsfundus, überhaupt einen allerersten Bühnenbetriebsapparat voraus. Denn

jedes für die Drehbühne bestimmte Stück muß vollständig für sich eingerichtet sein. Das können aber immerhin nur einige ganz große Institute leisten. Das Provinztheater, auch das bessere, pflegt über einen solchen Aufwand von Mitteln auch nicht annähernd zu verfügen.

Auf demselben ideellen Prinzip einer Zeitersparnis durch Vorbereiten der nächsten Szene, aber auf einer andern technischen Anordnung beruht die Schiebebühne des Berliner Oberinspektors Brand. Ihr Konstruktionssystem besteht darin, daß seitwärts von der Bühne zwei Räume vorhanden sind, die gegen die Hauptbühne durch verschiebbare Türen abgeschlossen werden können. In jedem dieser Räume befindet sich ein großer Wagen (oder wie der Erfinder selbst es nennt: ein leicht fahrbares Plateau), dessen Höhe, Breite und Länge je nach den Bühnendimensionen abgemessen ist. Auf diesen Plateaus wird, unsichtbar und unhörbar, die Dekoration aufgebaut und dann, wenn die Szene wechselt, von beiden Seiten auf die Hauptbühne hinaufgeschoben. Die Hauptbühne mit ihren Vorrichtungen bleibt stets völlig intakt und zur Verwandlung bereit.

Der große Nachteil dieses bisher nur selten verwendeten Systems besteht offenbar darin, daß dem eigentlichen Spielplatze zwei verhältnismäßig breite und tiefe Räume angegliedert sein müssen, wodurch die Kosten des Bühnenhauses nicht unwesentlich gesteigert werden.

Dem sucht nun das Wiener Prinzip der Versenkbühne von Brettschneider dadurch zu begegnen, daß es den Untergrund der Bühne für ähnliche Zwecke ausnutzen will. Professor Gregori beschreibt Konstruktion und Betrieb der am Wiener Burgtheater zur Anwendung gelangten Einrichtung folgendermaßen: „Von der Rampe bis zur hintersten Mauerwand ist die Diele der Versenkbühne in drei ziemlich gleiche Teile geschnitten. Die Schauplätze der Stücke erfordern nun entweder den vorderen Teil oder die beiden vorderen oder — selten — alle drei. Den letzten Fall kann man für eine allgemeine Betrachtung ausschalten. Ist bei der Versenkbühne nur das vordere Drittel in Gebrauch, so kann, während vorn gespielt wird, auf dem mittleren Drittel die nächstfolgende Dekoration errichtet werden. Damit kein Lärm an das Ohr des Publikums dringe, wird an diesem mittleren Drittel in der Versenkung gearbeitet. Fällt nun der Vorhang, so lösen sich von der vorderen Dekoration die Decken, der Plafond, die Soffitenteile oder die leinenen Seitenkulissen los und verschwinden im Schnürboden, die deckenlosen Wände oder enthaupteten Bäume und alle Versatzstücke gleiten mit dem vorderen Bühnenboden in die Versenkung; inzwischen hat sich die mittlere Bühne aus ihrer Versenkung gehoben und rollt nun vor. Sie bekommt vom Schnürboden aus in aller Geschwindigkeit ihre Decke, und der Vorhang kann gelüftet werden,

das Spiel weitergehen. Die nächste Dekoration wird nun ähnlich vorbereitet, außerdem die vorn versenkte unten abgeräumt. Sind vorderes und mittleres Drittel gleichzeitig in einen Schauplatz einbezogen, so versinkt nach dem Fallen des Vorhangs zuerst das mittlere, das vordere rollt zurück an die Stelle des mittleren, aus der Tiefe steigt vorn die nächste Dekoration herauf, die in der Versenkung bereits hergerichtet worden ist, und der Schnürboden setzt ihr die Haube auf. Die gesamte Beleuchtung und die schiebbaren Seitenkulissen stehen außerhalb des Rahmens der versenkbaren Teile. Sie zu bedienen ist das Werk eines Augenblicks."

Dies Verfahren, das einige Nachteile der Drehbühne nicht besitzt, indem es mehr oder weniger die Benutzung der ganzen Bühne gestattet und das Abbauen der Dekorationen in der Tiefe, also auf alle Fälle für den Zuschauer geräuschlos vollziehen läßt, soll sich in Wien bewährt haben. Und das ist leicht denkbar.

* * *

In den großen Hof- und Stadttheatern mit ihrem gemischten Repertoir und den entsprechenden Bühnenbetriebs-Verhältnissen ist heute allgemein ein System in Gebrauch, das auf Anregung des Kölner Betriebsinspektors Albert Rosenberg senior zurückgeht. Hier hat man die Bühne als Ganzes in ihrem alten, festen Zustande

belassen, den weitgehenden Anforderungen aber durch ein verzweigtes System von Versenkungen und Gitterträgern Rechnung getragen. Es werden nun, besonders bei komplizierten szenischen Bildern, ganze Dekorationsfragmente auf größeren oder kleineren, sehr niedrig angeordneten Wagen, die in allen Größen vorhanden oder doch zusammenzusetzen sind, hinter der Szene aufgebaut, so daß man sie im Augenblick der Verwandlung nur heran- oder zusammenzuschieben braucht. Ebenso werden gegebenenfalls auf Versenkungen ganze Treppen oder Felspartien, auf sogenannten Gitterträgern Wasserbahnen und Versatzstücke bereitgehalten. Beim Szenenwechsel gehen dann die Prospekte und Bögen schnell in die Höhe, die Versenkungen und Gitterträger in die Tiefe und die auf Wagen ruhenden Teile der Dekoration rollen nach hinten oder nach der Seite ab. Dafür werden die neuen Prospekte und Bögen heruntergelassen, die bereitstehenden Wagen mit Dekorationsabschnitten nach vorn und zusammengefahren, praktikable Teile angebohrt und die Verbindungen durch Teppiche oder andern Belag hergestellt.

In den Fällen, wo die Dichtung gelegentlich ein Wohnungsinterieur verlangt, kann man auch hier das ganze Zimmer schon vorher auf einen großen Wagen aufbauen und im Hintergrunde bereithalten. Die in allen neueren Theatern stets vorhandene Hinterbühne hat dafür den nötigen

Platz zur Verfügung, der immerhin vom Zuschauer weit genug entfernt liegt, damit durch die Hantierungen der Arbeiter keine Störungen eintreten. Sobald dann die Dekoration des vorigen Aktes abgebaut ist, wird der Wagen nach vorn gezogen, der Mantel an beiden Seiten wie ein Rahmen herangeschoben und die Beleuchtungsanschlüsse (Krone, Herdfeuer und so weiter) eingeschaltet. Der Vorhang kann so nach ganz kurzer Zeit wieder aufgehen.

* * *

Alle diese Versuche, zu einem durchaus zeitgemäßen Bühnenbetriebssystem zu gelangen — die deshalb keine Lösung bringen konnten, weil man zu einseitig vorging oder nicht energisch genug von der Konvention abzurücken wagte — scheinen nun in allernächster Zeit von einem Bühnenbau überholt zu werden, den der technische Oberinspektor Adolf Linnebach für das neue königliche Schauspielhaus in Dresden entworfen hat. Linnebach benutzt dabei zwar bis zu gewissem Grade die einzelnen Vorteile der bisherigen Reformversuche, sagt sich aber im Ganzen und Einzelnen durchaus vom Hergebrachten los und gelangt damit zu einer geschlossenen, wirklich modernen Bühnenform, der die nächste Zukunft gehören dürfte. Der Regisseur wird hier nämlich zu einer Freiheit des künstlerischen Schaffens kommen, wie sie sich ihm bisher auch nicht an-

nähernd geboten hat. Ich glaube deshalb, das geniale Projekt hier ausführlicher beschreiben zu sollen.

Linnebach unterkellert den ganzen Bühnenraum und einen Teil des Zuschauerraumes derart, daß hier (unter Bühnenniveau also) nicht nur der ganze Dekorationsauf- und -abbau, sondern auch der Transport der Dekorationen, die von außerhalb liegenden Magazinen über die Straße herangeschafft werden müssen, unabhängig von der künstlerischen Arbeit auf der Bühne vor sich gehen kann.

Die Bühnenfläche besteht aus drei hintereinander liegenden Plateaus von je 18 m Breite und je 6 m Tiefe, deren Breitseite dem Publikum zugekehrt ist. Diese Plateaus, von denen das vorderste unmittelbar hinter dem verstellbaren Bühnenrahmen beginnt, können durch direkt wirkenden hydraulischen Antrieb einzeln, in Gruppen oder auch als ganze Fläche von 18 m Breite und 18 m Tiefe bis zu 10 m unter und bis ungefähr 2 m über das Bühnenniveau gestellt werden. Sie wirken also gleichsam als Hebewerke, um die im Keller auf Bühnenwagen bereitgestellten Dekorationen in Bühnenhöhe zu bringen oder nicht mehr gebrauchte Dekorationen zum Ab- oder Umbau nach unten zu schaffen. Dabei sind die Keller um den Schacht der versenkbaren Bühnenfläche derart gruppiert, daß vier Seitenbühnen (je zwei auf jeder Seite) und eine Vorbühne (die sich

teilweise unter den Orchesterraum schiebt), und zwar in der Größe je einer Plateauversenkung (18 × 6 m), entstehen. Die nutzbaren Höhen dieser Kellerräume (bis zu 10 m) reichen für den Aufbau selbst hoher landschaftlicher Dekorationen hin. Außerdem sind neben den Vor- und Seitenbühnen große Abstellräume für Dekorationen, Möbeln und Beleuchtungskörper vorgesehen.

Bei der Zufuhr von Dekorationen aus den Magazinen werden die vollbeladenen Transportwagen von der Straße durch eine gedeckte Einfahrt auf ein Hebewerk geschoben und in den Bühnenkeller versenkt, die zugeführten Teile alsdann ab-, nicht mehr notwendige Teile aufgeladen, gehoben und auf demselben Wege nach den Magazinen zurückgeschafft. Alle Kellerräume sind vom eigentlichen Bühnenspielraum feuer- und schallsicher absperrbar, so daß die Vorgänge auf der Bühne durch die Betriebsarbeit des technischen Apparates keine Störung erleiden. Man kann also schon während der Vormittagsproben die Dekorationen für die Abendvorstellung unten fertig aufbauen und während der Vorstellung die Probe für den nächsten Tag vorbereiten.

Von besonderer Wichtigkeit ist bei alledem noch eine Einrichtung, die es ermöglicht, einen in Bühnenhöhe gehobenen Wagen mit zugehöriger Dekoration auch unabhängig von den Plateauversenkungen in der Richtung zum Proszenium vor- und zurückzuschieben. Diese Bühnenwagen haben

nämlich eine solche Festigkeit, daß sie sich auf ihre Länge von 18 m frei tragen, auch wenn sie nur an den beiden Schmalseiten unterstützt werden. Hier, an den Schmalseiten also, befinden sich nun Kuppelvorrichtungen, die mit einem, in den feststehenden Bühnenteil eingebauten, nach der Bühnentiefe hin verschiebbaren Rahmen zu verbinden sind. Der Bühnenwagen ruht für diesen Fall allein auf der festen Bühnenkonstruktion in Spielhöhe, ist spielbereit und ganz nach Wunsch vor- und zurückzuschieben, während die drei Plateauversenkungen unten im Bühnenkeller stehen und dort neue Wagen aufnehmen können.

Jeder szenische Umbau wird infolge dieser Einrichtungen in Bruchteilen einer Minute möglich sein. Die Zwischenpausen dürfen also vom Regisseur frei bestimmt werden. Der technische Apparat erfordert sie nicht.

Das neue königliche Schauspielhaus in Dresden wird nun außer einem Kuppelhorizont, der den ganzen Bühnenraum in 30 m Breite, 20 m Tiefe und 20 m Höhe umfaßt und überwölbt, noch einen gewöhnlichen, oben offenen Rundhorizont erhalten, der 12 m Tiefe der Bühne umspannt. Der Kuppelhorizont soll hauptsächlich für weitläufige Szenen mit großen Massen und für grandiose landschaftliche Bilder, der kürzere Rundhorizont für intimere Freilichtszenen Verwendung finden. Daneben sind dann noch in verschiedenen Bühnentiefen Planhorizonteinrichtungen vorgesehen, die Lufthinter-

gründe verschiedenster Art und Stimmung aufnehmen können und ganz besonders für Szenerien stilisierter Art, überhaupt für den primitiven szenischen und reliefartig zu gestaltenden Rahmen dienen sollen.

Die Beleuchtung dieser Bühne kann nach dem System Fortuny-Linnebach durch elektrisches Bogenlicht, das heißt entweder völlig indirekt oder halb indirekt und direkt wirkend geschehen. Über dieses Beleuchtungssystem wird später noch weiter zu reden sein.

IX

Jede irgendwie anspruchsvolle Inszenierung muß auf einer grundlegenden dramaturgisch-technischen Idee beruhen. Das einzelne Werk stellt an die Bühne und ihre Mittel, auch in rein technischer Hinsicht, seine ganz bestimmten Ansprüche. Und erst wenn diese oft sehr verwickelten und eigenartigen Bedingungen erfüllt sind, wenn der glatte Verlauf der Szenenfolge bei höchster Bild- und Stimmungskraft der einzelnen Dekorationen gewährleistet ist, kann die schauspielerische Ensembleleistung zu rechter Wirkung kommen. Der technische Inszenierungseinfall darf also nicht unterschätzt und die Durchbildung der rein bühnenmäßigen Probleme etwa dem Belieben des Maschinenmeisters überlassen werden, der dann gewöhnlich erst kurz vor der Generalprobe angibt, nach welchen Akten oder Bildern er (für seine Umbauten) größere Pausen haben muß. Der Regisseur sollte vielmehr, wenn er die Lösung des dramaturgisch-technischen Problems nicht selbst finden kann, dem Leiter des Betriebes rechtzeitig die genau formulierte Inszenierungsaufgabe stellen und dabei möglichst wenige und

richtig liegende, das heißt dramaturgisch bedingte Pausen verlangen.

Da es ein Theater, das zwanglos allen überhaupt möglichen szenischen Anforderungen nachzukommen vermag, nicht gibt (wenigstens vorläufig noch nicht), da die meisten unserer Bühnen sogar recht mangelhaft eingerichtet sind und vor allem fehlerhafte oder ungenügende Abmessungen haben, so gestaltet sich die Lösung dieser grundlegenden Inszenierungsaufgabe, namentlich bei Klassikern mit vielen Verwandlungen und großen szenischen Ansprüchen, meist sehr schwierig.

Ich möchte hier nun einmal — der Wichtigkeit des ganzen Problems entsprechend — die grundlegende Frage nach der zweck- und zielmäßigen technisch-dramaturgischen Inszenierungsidee an drei großen Aufgaben der Weltliteratur zu erläutern versuchen, wie sie von mir selbst praktisch gelöst worden sind. Ich habe unter anderm den Wallenstein und den Faust für das Hof- und Nationaltheater in Mannheim (unter der technischen Leitung von Adolf Linnebach) und den Götz von Berlichingen für das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg (unter der technischen Leitung von Max Barrot), jedesmal auf Grund einer eigenen Bearbeitung, vollkommen neu und neuartig inszeniert: den Wallenstein auf einer Art Schachtelbühne, den Faust auf einer Art Wagenbühne und den Götz auf einer Art Verwandlungsbühne.

Wallenstein auf der Schachtelbühne.

Die Inszenierungsaufgabe war folgende: der dreiteilige Wallenstein (Wallensteins Lager, die Piccolomini, Wallensteins Tod) sollte in einem Zuge, also ohne wesentliche Unterbrechungen, an einem geschlossenen Theaterabend heruntergespielt werden und dabei die dramaturgische Struktur des Schillerschens Urentwurfs zur Geltung bringen.

Diese Urfassung sah bekanntlich ein fünfaktiges Drama Wallenstein mit einem Vorspiel (Wallensteins Lager) vor. Der ursprüngliche erste Akt (wir wollen unterschiedshalber Abteilung sagen) sollte die Ereignisse des jetzigen zweiten und dritten Piccolomini-Aktes umfassen — mit dem Thema: Questenberg. Die zweite Abteilung die des dritten, vierten und fünften Piccolomini-Aktes — mit dem Thema: die häusliche und politische Situation Wallensteins und die Stellung der Generäle zu seinem Entschluß. Die dritte Abteilung hätte dem ersten Akt von Wallensteins Tod entsprochen — mit dem Thema: Wallensteins Abschluß mit den Schweden. Die vierte Abteilung dem zweiten und dritten Akt von Wallensteins Tod — mit dem Thema: Wallensteins Niedergang. Und die Ereignisse des vierten und fünften Aktes würden dann für die letzte Abteilung verblieben sein — mit dem Thema: Wallensteins Tod.

Aus dieser Struktur ergab sich nun für den

Regisseur die Forderung, die große Pause des Abends nach der dritten Abteilung des Urentwurfs, das heißt nach dem ersten Akt von Wallensteins Tod und eine zweite, ebenfalls größere Pause nach dem Vorspiel (Wallensteins Lager) anzusetzen. Zwischen den einzelnen Abteilungen, also zwischen dem zweiten und dritten Akt der Piccolomini, zwischen dem fünften Akt der Piccolomini und dem ersten Akt von Wallensteins Tod, zwischen dem dritten und vierten Akt von Wallensteins Tod, mußten dagegen bedeutend kleinere Pausen liegen, während innerhalb der einzelnen Abteilungen möglichst keine Einschnitte den Fluß der Handlung unterbrechen sollten.

Diesen auf den ersten Blick nicht so ganz einfachen Bedingungen wurde durch die Anordnung einer Art von Schachtelbühne entsprochen. Die eigenartige Tatsache nämlich, daß sich im Wallenstein größere (tiefere) und kleinere (flachere) Szenerien so ziemlich regelmäßig ablösen, ergab die Möglichkeit, die kleineren Interieurs in die Säle und Saalfluchten einzubauen (einzuschachteln), die während der Pausen, zum Teil sogar während des Spiels, aufgestellt werden konnten.

Dies szenische Hilfsmittel ist ja an sich keineswegs neu. Man hat die sogenannte kleine und große Bühne in unmittelbarer Aufeinanderfolge sogar schon recht häufig angewandt, indem man zum Beispiel eine anspruchsvolle Landschaftsdekoration fix und fertig aufbaut und für eine ab-

seits spielende Waldszene etwa hinter der ersten Gasse einen entsprechenden Prospekt herunterläßt, auch wohl irgendein kleines Zimmer auf die vordere Bühne stellt, ohne von einer dahinter stehenden, bereits fertigen Dekoration mehr als die seitlichen Versatzstücke zu entfernen. In meiner Wallenstein-Inszenierung wurde dieses Verfahren aber zum Prinzip erhoben: es wurde zur grundlegenden Inszenierungsidee.

Und zwar gestaltete sich die dramaturgisch-technische Durchbildung des Wallenstein folgendermaßen:

Erste Abteilung: die Halle im Pilsener Rathaus (I. Akt Piccolomini) wurde so angelegt, daß sie das Wallensteinzimmer zum Empfang der Generäle (II. Akt Piccolomini) aufnehmen konnte, ohne abgebaut zu werden.

Zweite Abteilung: das Bankett (IV. Akt Piccolomini) spielte in zwei, durch einen Mittelbau verbundenen Sälen, deren vorderer die nötigen Abmessungen hatte, um das kleine Zimmer der Terzky (III. Akt Piccolomini) und Octavios Zimmer (V. Akt Piccolomini) umfassen zu können.

Dritte Abteilung: das Turmgemach (I. Akt Wallensteins Tod) stand auf einem niedrigen Wagen bereit (worüber bei der Faust-Inszenierung noch näher gesprochen werden wird).

Vierte Abteilung: der II. und III. Akt von Wallensteins Tod spielte in derselben Szenerie, einer Saalflucht — nur daß für die erste Hälfte des

III. Aktes der vordere Saal durch einen Vorhang abgeschlossen und für die zweite Hälfte das Octaviozimmer in diesen vorderen Saal eingebaut wurde. (Da der Monolog „Du hast's erreicht, Octavio" gestrichen war, spielte der ganze III. Akt geschlossen in derselben Szenerie.)

Fünfte Abteilung: das Bürgermeisterzimmer für die erste Hälfte und das Theklazimmer für die zweite Hälfte des IV. Aktes standen wieder ganz, der Saal mit Galerie (V. Akt) zum Teil auf Wagen.

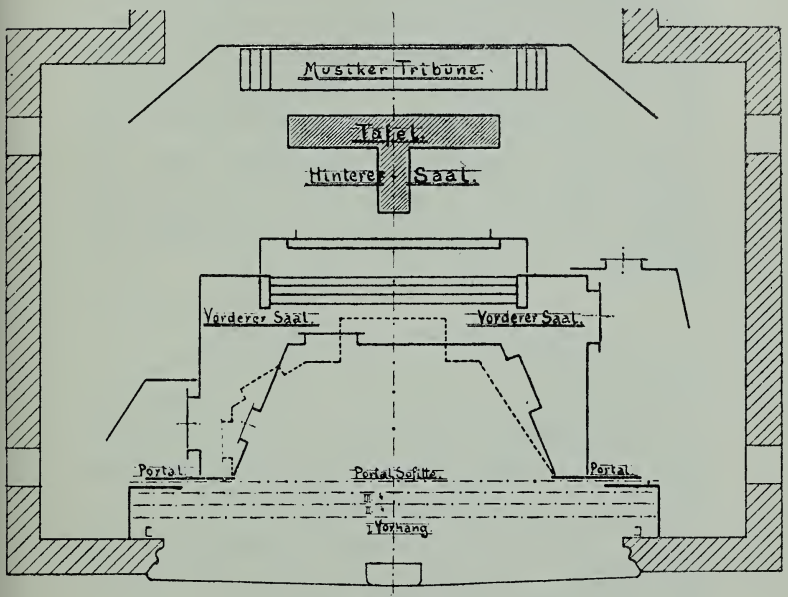
Zur weiteren Verdeutlichung des ganzen Systems möchte ich beispielsweise den szenischen Verlauf der zweiten Abteilung (also des II., III. und IV. Aktes Piccolomini) noch etwas näher erläutern. Die Vorteile der Inszenierungsidee dürften hier besonders klar werden, weil die dramatische Handlung ein unbedingt pausenloses Abspielen der drei Akte verlangt.

Thekla geht mit den letzten Versen ihres Monologs zur Tür, öffnet sie und hört die vom Festsaal herüberrauschende Musik. Das Bankett ist in vollem Gange. Terzky hat Max ja schon vor einiger Zeit dringend als Gast verlangt. Nach Theklas letzten Worten spielen die Musiker (die bereits ihren Platz auf der Estrade des hinteren Saales eingenommen haben) weiter, und nach wenigen Sekunden geht der Vorhang über dem rauschenden Bankett wieder auf, das jetzt in rasendem Tempo und mit einer grandiosen Steigerung

heruntergespielt wird. Schließlich verlangt der betrunkene Illo brüllend mit dem letzten Aufgebot seiner Kräfte das Einfallen der Musik. Die Trompeter, die sich bereits hinten an den Resten der Tafel gütlich getan hatten, besteigen lässig wieder die Tribüne und beginnen, auf Illos wiederholte Aufforderung, einen Marsch. Inzwischen ist nun der Höhepunkt der Sauf- und Raufszene erreicht. Der besinnungslose Illo wird hinausgeführt. Der Vorhang fällt über seinen letzten Flüchen. Die meisten Generäle folgen, nur einige bleiben noch zurück, um weiterzuzechen. Die Musik spielt fort. Und als der Vorhang nach wenigen Sekunden wieder aufgeht, klingen die Töne von weit her in die Wohnung Piccolominis herüber. Ein Diener leuchtet dem unmittelbar vom Bankett kommenden Octavio ins Zimmer. Und gleich hinterher folgt Max. Fahl zieht ein grauer Morgen herauf. Nach den ersten Worten des Vaters verstummt in der Ferne die festliche Musik. Auch die letzten Zecher haben dort den Saal verlassen . . . Die Szenen der Frauen (III. Akt) und das folgenschwere Gespräch zwischen Vater und Sohn (V. Akt) wirken auf diese Weise wie ein Prolog und Epilog zum Bankett (IV. Akt), das damit die richtige Stellung innerhalb der ganzen Handlung erhält.

Dies alles erreichten wir szenisch dadurch, daß die Pausen zwischen den Akten jedesmal nur etwa fünfundvierzig Sekunden dauerten. In der kleine-

ren Pause zwischen der ersten und zweiten Abteilung und zum Teil auch noch während des Spiels wurde die Bankettdekoration als eine Flucht von Sälen aufgebaut, und zwar so, daß (wie schon



Figur 13
Die Piccolomini III., IV. und V. Akt

kurz erwähnt) sowohl das Zimmer der Terzky als auch das Zimmer des Octavio zwanglos in dem vorderen Raum Platz hatten. Die durchgezogenen Linien in Figur 13 bezeichnen die Konturen des ersten, die punktierten die des zweiten Zimmers.

Da die Seitenteile des vorderen Saales nach hinten zu abgeschwenkt waren, konnten die kleinen Wände des Zimmers mit den paar Möbelstücken schnell nach links und rechts fortgetragen werden. Nachdem dies geschehen war, schob man alsdann die beiden Seitenteile des Saales in die Scharniere, und der Vorhang konnte aufgehen. Nach Schluß des Bankettaktes wurde mit demselben Verfahren, nur in umgekehrter Folge, das Octaviozimmer eingefügt: man schwenkte die Saalteile wieder nach hinten und ließ die Seitenwände des Octaviozimmers mitsamt den Möbeln vortragen und aufstellen.

* * *

Faust (erster Teil) auf der Wagenbühne.

Die Inszenierungsaufgabe war folgende: Der erste Teil des Faust sollte mit einer einzigen Pause nach der Hexenküche abgespielt werden.

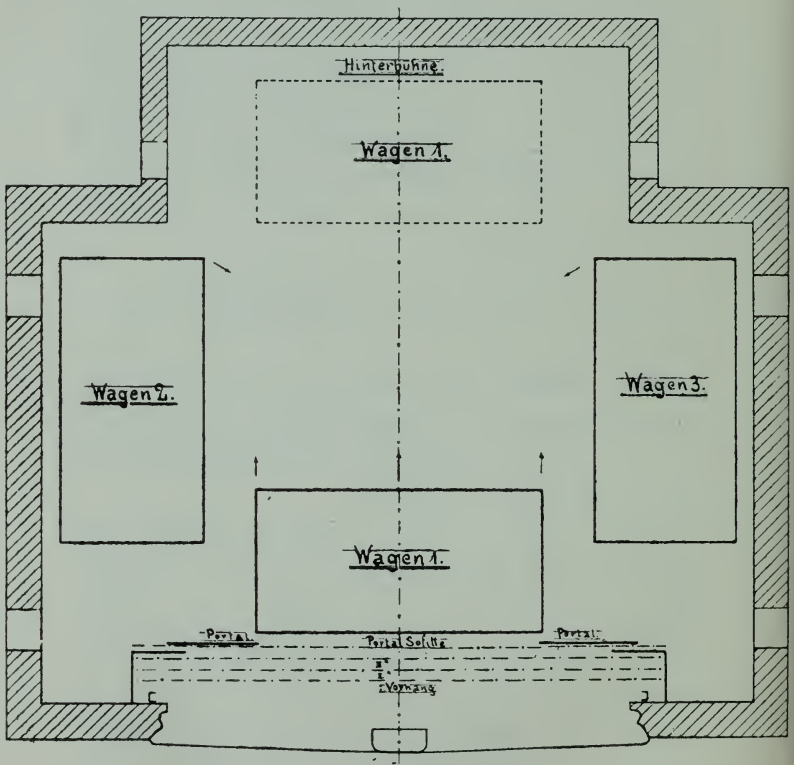
Die Gretchen-Tragödie stellt im künstlerischen Organismus des ganzen Faust nur eine Episode dar, wenn auch eine große, etwas breit geratene Episode, und darf deshalb in ihrem Ablauf nicht unterbrochen werden. Ebenso folgen die Szenen bis zur Hexenküche zeitlich unmittelbar aufeinander. Faust sitzt in der Osternacht in seinem Studierzimmer und ringt vergeblich um die Erkenntnis alles Seins und Werdens. Der Feiertagsmorgen mit Gesang und Glockenläuten rettet ihn

vom Selbstmord. Die Sonne steigt herauf und lockt den einsamen Grübler ins Freie unter geputzte Menschen (Osterspaziergang). Dann wird's Abend. Die Nebel fallen. Faust und Wagner treffen den Pudel und nehmen ihn mit ins Haus (zweite Szene im Studierzimmer, also Ostersonntag abends). Der Pudel wird entzaubert. Mephisto stellt sich dem Professor zu Diensten und schließt mit ihm den Pakt. Schnell wird der Schüler abgefertigt, der sich noch spät abends drangvoll zum Meister wagt. Und dann geht's auf die Weltfahrt: Noch in derselben Nacht zum Zechgelage in Auerbachs Keller — noch in derselben Nacht zur Verjüngung in die Hexenküche.

Um nun diese beiden Szenengruppen ihrer geschlossenen Anlage gemäß auf das engste zusammenschweißen und mit Pausen von nur dreiviertel bis einer Minute abspielen zu können, wurde das Hilfsmittel niedriger Wagen zum System erhoben, der erste Teil des Faust also im wesentlichen auf einer Wagenbühne inszeniert.

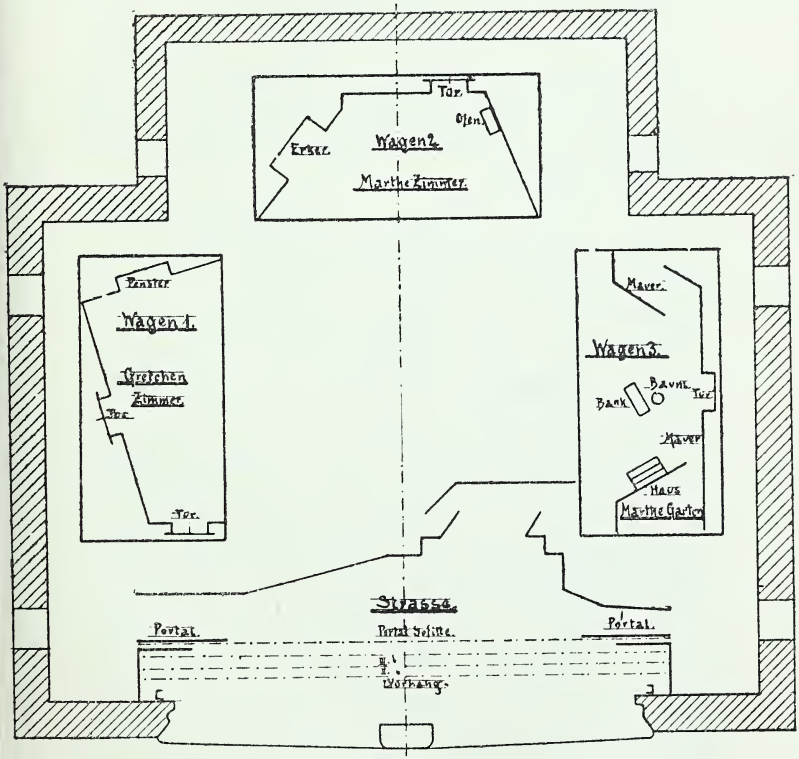
Das Prinzip ist kurz folgendes: Indem die Proszeniumsöffnung von 10,5 m auf 8 m verengert wird, was gleichzeitig die Intimität der kleinen Zimmer- und Gartenpartien ungemein steigert, geht es an, seitlich so viel Raum auf der Bühne zu gewinnen, daß drei mit verschiedenen Dekorationen fix und fertig bebaute Wagen gleichzeitig bereitzuhalten sind. Diese Wagen bestehen aus niedrigen (15 cm hohen) Plateaus von 8 m Breite und

4 m Tiefe, die auf vier in Kugelgelenken laufenden Gummirädern von verhältnismäßig wenigen Arbeitern nach jeder beliebigen Richtung hin gerollt werden können. Der eine (erste) Wagen spielt, ein anderer (zweiter) steht links seitwärts, ein dritter rechts seitwärts bereit.



Figur 14
Das Prinzip der Wagenbühne

Sobald der Vorhang gefallen ist, wird der Wagen I nach hinten zu auf die Hinterbühne geschoben und dort, wenn nötig, ab- oder umgebaut. Der Wagen II rollt dafür vor das Proszenium und spielt. Und der Wagen III bleibt mit einer demnächst zu benutzenden Dekoration in Bereitschaft.



Figur 15

Anordnung der Wagen vor Beginn der Gretchen-Tragödie

Ist die Szene des Wagens II zu Ende, wird er wieder nach links herumgeschwenkt und Wagen III oder Wagen I kommt nach vorn. Und so weiter. Mit geschickter Ausnützung und Bewegung dieser drei Wagen kann man also ziemlich ununterbrochen Theater spielen, wenn die Größe und Art der Szenerien ihre Verwendung zulassen.

Für den Faust wickelte sich das Ganze in der Praxis nun so ab, daß dieses Wagensystem mit dem üblichen Hängeverfahren (Bögensystem) und zum Teil auch mit dem Prinzip der Schachtelbühne vereinigt wurde.

Die ersten Szenen der Gretchen-Tragödie haben in meiner Bearbeitung zum Beispiel folgende dekorative Rahmen: 1. Straße, 2. Gretchens Zimmer, 3. Straße, 4. Marthes Zimmer, 5. Marthes Garten. Dazu sah die Bühne mit Beginn der Gretchen-Tragödie, also nach der großen Pause, folgendermaßen aus:

Die Straße war als Hängestück durchgebildet. Auf Wagen I stand Gretchens Zimmer, auf Wagen II Marthes Zimmer, auf Wagen III Marthes Garten. Zunächst spielte also die Straße, deren Bögen nach Schluß der Szene schnell in die Höhe gingen. Dann wurde Wagen I mit Gretchens Zimmer vorgeschwenkt und nach dem Fallen des Vorhangs wieder an die alte Stelle gebracht (da man es für eine spätere Szene nochmals brauchte). Und die Straße kam zum zweiten Male herunter. Nachdem sie gespielt hatte, wurde Wagen II mit Marthes

Zimmer vorgerollt, nach Schluß der Szene wieder auf die Hinterbühne gebracht und dort jetzt abgebaut und für eine spätere Szene mit einer neuen Dekoration hergerichtet. Dafür schwenkte jetzt Wagen III mit Marthes Garten ein und spielte. Und so weiter. Für tiefere Szenen wurden dann zwei, je mit der Hälfte der betreffenden Dekoration bebaute Wagen genommen und aneinandergerückt. Oder die vordere Bühne konnte, wie zum Beispiel für den Platz bei Valentins Tod, mit Versatzstücken durchgebildet und ein höher gelegener Stadtteil von hinten her auf einem Wagen herangeschoben werden.

Ähnlich wickelte sich auch die technische Anlage des ersten Teils ab. Der Prolog im Himmel spielte vor dem Rundhorizont mit Benutzung hochgestellter Versenkungen. Und da das Vorspiel auf dem Theater gestrichen war, rollte nach Schluß der Szene sofort das auf einem Wagen fertig aufgebaute Studierzimmer von der Hinterbühne her vor. Während des Spiels wurde jetzt der Osterspaziergang vorbereitet, und zwar so, daß man die verschiedenen Fronten entsprechend weit auseinandergeschwenkt ließ, um den Studierzimmer-Wagen hindurchführen zu können. Nach Schluß des Osterspaziergangs rollte der Wagen dann zur zweiten Studierzimmer-Szene vor und blieb auch für Auerbachs Keller vorn stehen. Die Dekoration des Studierzimmers wurde nämlich nur in einzelnen Teilen ausgewechselt (das Kreuzgewölbe

mit den Pfeilern konnte für beide Szenerien Verwendung finden) und bekam andere Möbel. Nach Schluß der Szene brachte man den Wagen nach hinten zurück. Denn die Hexenküche bestand aus einem einzigen riesenhaften Kessel, der von schwarzen Tuchlappen (als Hängestücke) umrahmt war.

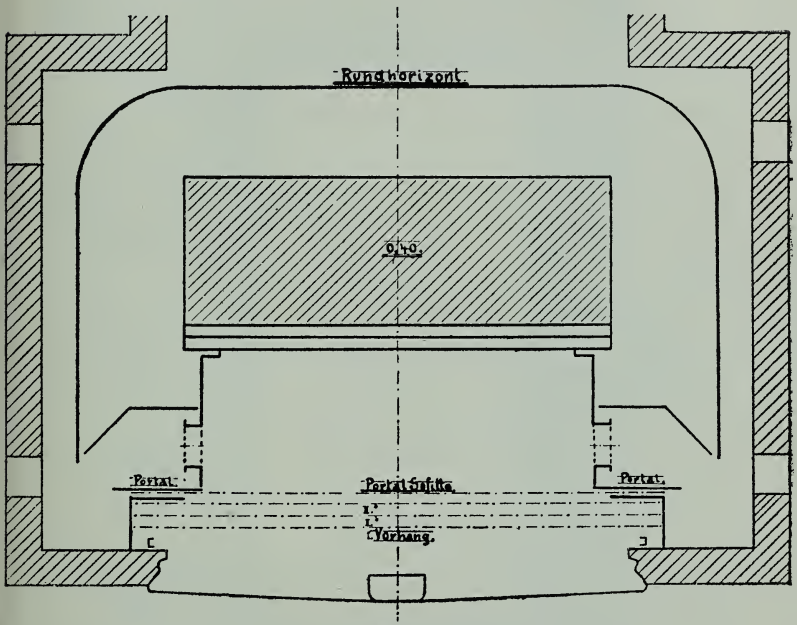
* * *

Götz auf der Verwandlungsbühne.

Meine Bearbeitung des Götz von Berlichingen, die auf der eigentlichen (zweiten) Ausgabe des Werkes von 1773 beruht, aus der späteren Theaterfassung einige wirksame Szenen und aus dem Original nur einige Ausdrücke herübergenommen hat, verlangt immer noch einen einundzwanzigmaligen Szenenwechsel auf zwölf verschiedenen Schauplätzen. Die Inszenierungsaufgabe war folgende: Der Götz sollte auf diese Weise mit einer einzigen größeren Pause, nach dem dritten Akt (13. Bild), sonst aber ohne merkliche Einschnitte dargestellt werden. Denn mehr wie bei jedem andern Klassiker hängt die Wirkung des aus lauter kaleidoskopartig aneinandergereihten Szenen bestehenden Dramas vorwiegend davon ab, daß der Zuschauer möglichst in der Illusion bleibt und nicht gezwungen wird, nach jedem Bilde gleichsam erst wieder einen neuen Anlauf zu nehmen.

Da hier nun kleinere Räume, Säle, Zimmerfluchten, Gartenausschnitte, freie Gegenden und so weiter zwanglos aufeinanderfolgen, war mit dem

Schachtelsystem nichts zu erreichen. Auch hat die Bühne des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg eine so geringe Tiefe, bei einer ungewöhnlich breiten Proszeniumsöffnung so wenig Nebenraum

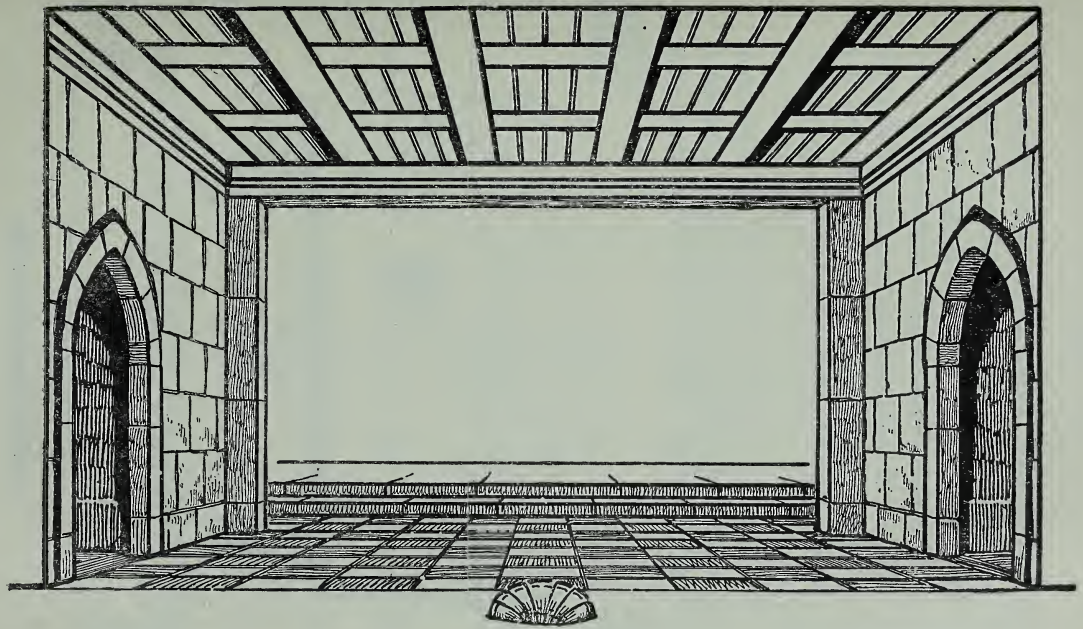


Figur 16
Grundriß der neutralen Elemente der Verwandlungsbühne

an der Seite, und dazu noch so mangelhafte technische Einrichtungen, daß auch von einer nur teilweisen Anwendung des Wagensystems nicht die Rede sein konnte. Ich kam deshalb auf den Ausweg, die Inszenierung primitiver, großzügiger und

monumentaler zu halten — was ja um so eher anging, als die ganze dichterische Anlage und Durchführung des Götz mit seiner holzschnittartigen Struktur der Handlung und der Charaktere eine dekorative Vereinfachung geradezu forderte, wenn nur die wenigen szenischen Elemente bei guter Gliederung und schlagender Symbolik malerisch wirksam ausgestaltet wurden. Das heißt, ich legte der Inszenierung eine Art von neutraler Bühne zugrunde, die gleichsam als Gerippe das ganze Stück hindurch bestehen blieb, und teilte dabei den verfügbaren Spielraum in eine vordere und eine hintere Bühne auf. Diese neutralen Elemente der Inszenierung bestanden zunächst aus zwei seitlichen, rechtwinklig zum Proszenium stehenden, 3,30 m langen und 5,50 m hohen Wänden, die eine einfache Balkendecke trugen (der vorderen Bühne) — und aus einem um drei Stufen, also um 60 cm erhöht liegenden, von dem Rundhorizont umschlossenen Plateau (der hinteren Bühne).

Die seitlichen Abschlußwände der vorderen Bühne, die wie alle neutralen Elemente in einer indifferenten, grauen Farbe gehalten und aus großen Quadern bestehend gedacht waren, hatten in der Mitte eine etwa 2 m hohe und 1,25 m breite Öffnung, die bald als Durchgang, bald als Tür oder Fenster benutzt — bald durch einen Kamin ganz verstellt oder durch einen Vorhang abgeschlossen werden konnte. Während nun die Bögen und Prospekte der hinteren und die Wandflächen-

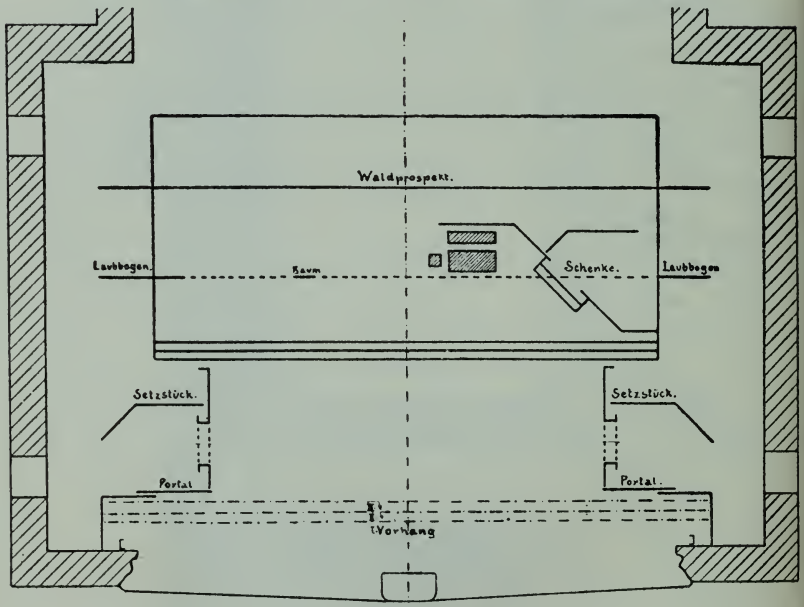


Figur 17

Ansicht der neutralen Elemente der Verwandlungsbühne

Bekleidungen und -Verzierungen (wie Bilder, Statuetten, Waffen), die Möbel, Teppiche und Rüstungen der vorderen (und zum Teil auch der hinteren) Bühne jedesmal schnell ausgewechselt wurden, ergab sich nach Zwischenpausen von einer bis anderthalb Minuten jedesmal ein ganz anderes Bild. Ich inszenierte also den Götz auf der Verwandlungsbühne.

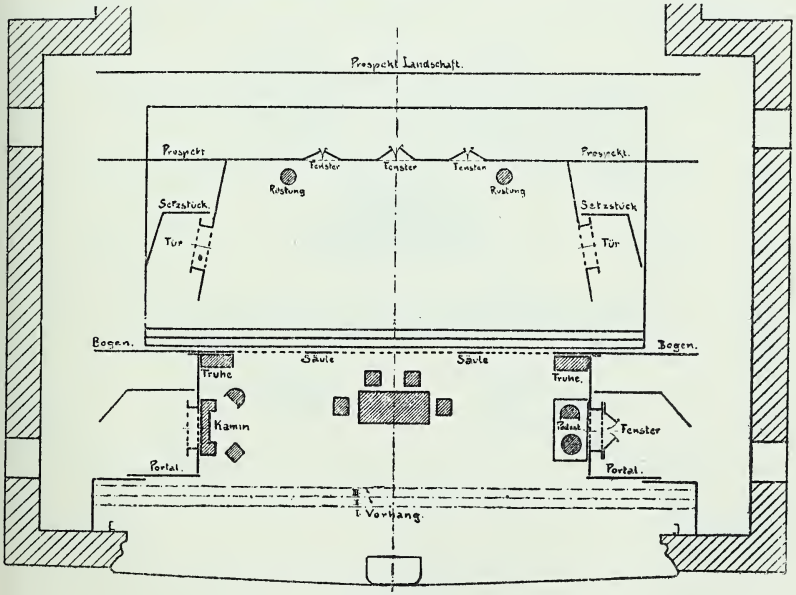
Im Einzelnen gingen die Verwandlungen zum Beispiel folgendermaßen vor sich: Für die Schenke im Walde (2. Bild) blieb die vordere Bühne ganz



Figur 18
Götz, Schenke im Walde

neutral, während nur die hintere Bühne durch einen Waldprospekt abgeschlossen und durch einen Waldbogen gegliedert war. Auf der rechten Seite stand das einfache Dorfwirtshaus mit Tisch und Bänken.

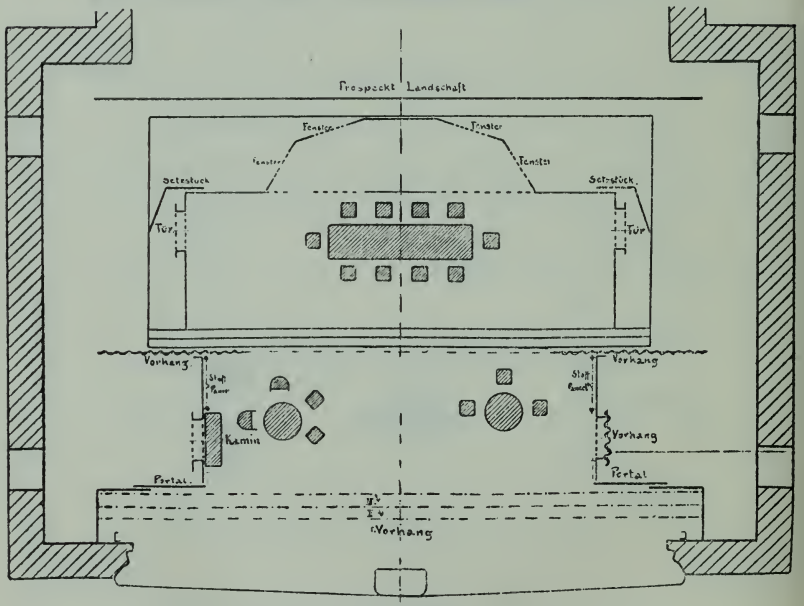
Die Verwandlung zur Halle in der Burg Jaxthausen (3. Bild) geschah nun folgendermaßen: Der Prospekt wurde ausgewechselt. Der Bogen ging ebenfalls weg, und unmittelbar hinter den seitlichen Wänden der vorderen Bühne kam ein neuer Bogen mit drei Öffnungen herunter. Vorn rechts wurde



Figur 19
Götz, Halle in Jaxthausen

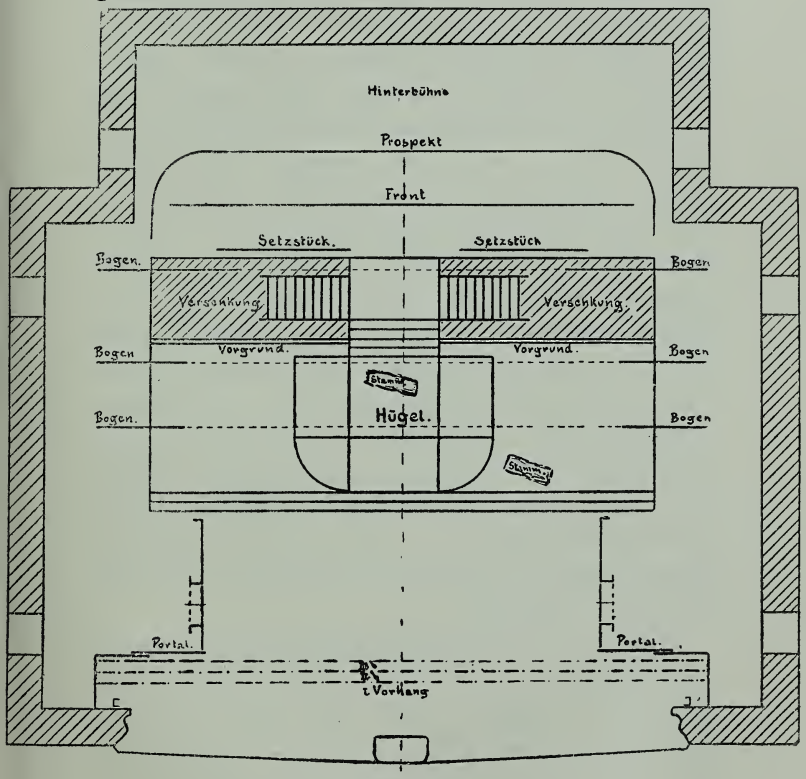
die Öffnung als Fenster ausgebildet, vorn links durch einen Kamin verstellt. Die nötigen Möbel (ein großer Eßtisch mit Stühlen in der Mitte und Sessel am Kamin und auf dem kleinen Podest am Fenster), dazu Rüstungen, alte Flinten, Schilde und ein paar einfache Teppiche vervollständigten die Szenerie.

Das nächste (4.) Bild ist der Speisesaal im Bischofspalast zu Bamberg. Statt des Prospektes kam ein Bogen mit zwei seitlichen Öffnungen herunter, hinter dem ein Rundgang mit Fenstern ins



Figur 20
Götz, Speisesaal im Bischofspalast

Freie angeordnet wurde. Die Tafel stand mitten auf dem Podest. Unten rechts wurde das Fenster durch eine Tür ersetzt und links der Kamin ausgewechselt. Andere Möbel, viel Teppiche und Felle, Wandbespannungen, Heiligenbilder und so weiter gaben dem Raum einen ganz andern Charakter.



Figur 21
Götz, Feld (Bauernschlacht)

Besondere Schwierigkeiten schienen für diese Art der Darstellung zunächst die freien Gegenden zu machen. Doch gelang es, auch diese Szenen zwanglos und, wie sich bald zeigte, mit großer Wirkung in den Rahmen der Verwandlungsbühne einzufügen, indem man (etwa aus der Jaxthausen-Dekoration) vorn alle Möbel und sonstigen Ausstattungsgegenstände entfernte, so daß die vordere Bühne ihr neutrales Aussehen wiederbekam, und nur die hintere Bühne zum Landschaftsbilde ausbaute. Und nur hier wurde gespielt. Die vordere Bühne wirkte jetzt bei entsprechend indifferenter und matter Beleuchtung ausschließlich als vertieftes Proszenium und verstärkte die reliefartige Gestaltung der Szene. Da die handlungsreichen, auf groben Effekten ruhenden Bauernschlachtszenen des Götz, die ohne besondere psychologische Feinheiten vorüberfliegen, der reliefartigen Darstellung entgegenkamen, entstanden ausgezeichnete malerisch-plastische Wirkungen. Namentlich das nächtliche Bauerngeraufe zu Anfang des fünften Aktes, wo sich die Figuren vor einem blutroten Hintergrund als schwarze Silhouetten bewegten, gab einen originellen Bildeffekt.

Dabei war die szenische Ausstattung die denkbar einfachste. Der vordere Teil der Hinterbühne stellte einen Hügel dar, der nach links und rechts und nach vorn und hinten zu abfiel. Und der hintere Teil war versenkt und ergab damit wirk-

same Auftrittsmöglichkeiten für die verschiedenen Bauerntrupps.

Natürlich stellen nicht alle Werke, nicht einmal alle Klassiker, an die technische Kunstfertigkeit des Regisseurs und seiner Helfer die Ansprüche unserer drei Beispiele. Es wird aber unter den bedeutenderen Dichtungen der Bühne nur ganz wenige geben, wo man nicht die rein technische Bewältigung nach irgendeiner Richtung hin systematisieren und damit dann meist vereinfachen könnte und müßte.

X

Die praktische Arbeit des Regisseurs sollte ganz natürlich mit der vollständigen Herrichtung des Bühnenbildes, des Rahmens, beginnen: mit dem Aufstellen der Dekorationen, Möbel und Requisiten. Daß dies an unseren heutigen Bühnen nicht oder nur ganz ungenügend geschieht, ist ein Grundfehler und der Ausgangspunkt vieler Entgleisungen und unsicherer technischer Verrichtungen am Abend der Aufführung. Auf den Proben werden, vielleicht mit einziger Ausnahme der Generalprobe, alle etwa vorkommenden Handgriffe mit den Dekorationen, Möbeln und Requisiten nur eben markiert oder doch lässig ausgeführt und als etwas Nebensächliches behandelt. Es gibt aber in der Kunst nichts Nebensächliches. Auch der kleinste Vorgang ist im Rahmen des Ganzen wichtig.

Die Szene sollte also vor den ersten Bühnenproben fix und fertig gestellt sein. Eine ausgiebige Dekorationsprobe ist ja schon deshalb unerläßlich, weil bei der Verwendung vorhandener Dekorationen das eine oder andere Stück umgemalt oder gar

neu gemacht werden muß, und bei neuen Dekorationen ebenfalls oft etwas zu ändern ist, wozu der Dekorationsmaler doch eine gewisse Zeit braucht. Und warum soll sich das, wenigstens an größeren Bühnen, nicht praktisch durchführen lassen? Ist kein ganzer Vormittag für diese wichtige Angelegenheit zur Verfügung, so nimmt man eben die Nacht zu Hilfe. Es findet sich im Laufe der Woche immer einmal ein kurzes Stück, dem eine Dekorationsprobe angegliedert werden kann, ohne das technische Personal allzusehr zu überanstrengen.

Wenn auch natürlich im Verlauf der Proben hier und da noch Änderungen im Arrangement des Rahmens eintreten, so muß den Schauspielern mit Beginn der Bühnenproben unter allen Umständen der vorläufig abgesteckte Plan ihrer Wirksamkeit gezeigt werden können. Sie müssen erfahren, wo sie spielen — in welcher Umgebung, mit Rücksicht auf welche Umgebung sie diesen ihren ganz bestimmten Menschen gestalten sollen.

Schon die sogenannte Arrangierprobe hätte möglichst mit vollem Ausstattungsapparat stattzufinden. Und erst auf den weiteren, den sogenannten Stückproben, können die richtigen Dekorationen und Möbel durch Interimsgegenstände ersetzt werden, weil die guten Sachen durch den Transport von und nach den vielfach gar nicht einmal im Theater selbst liegenden Magazinräumen sehr leiden und die nötigen Arbeitskräfte nicht immer

zur Verfügung stehen. Es ist bei unseren Hof- und Stadttheatern ja für jeden Abend eine andere, oft sehr komplizierte Vorstellung einzurichten, so daß sich der Regisseur für seine Vormittagsproben oft mehr, als ihm und seiner Kunst lieb ist, bescheiden muß.

Die Dichter früherer Perioden, besonders unsere Klassiker, gaben als Anweisungen für die äußere Gestaltung der Bühne bekanntlich nur kurze Stichworte. Bei Schiller heißt es einfach Im Schloß zu Fotheringhay, Vorzimmer, Ein Palast und so weiter. Höchstens wird der allgemeinen Bemerkung Ein festlich geschmückter Saal, noch der ergänzende Satz hinzugefügt: Die Säulen sind mit Festons umwunden. Noch knapper ist Goethe in seinen Bühnenangaben. Selbst Heinrich von Kleist begnügt sich in seinem Zerbrochenen Krug mit der lakonischen Anweisung Eine Gerichtsstube.

In solchen Fällen muß der Regisseur also nach selbständigem Ermessen inszenieren, was in der heutigen Praxis allerdings nicht immer zu besonders günstigen Ergebnissen führt. Man denke nur an die nach dem Garten zu offenen, so gut wie unmöblierten Säle, an die stereotypen Rokokozimmer und an die Normallandschaft mit dem Schloß im Hintergrunde, die unseren heutigen Klassikeraufführungen noch vielfach als Rahmen dienen. Und doch sollte man meinen, wäre nichts leichter, als der Normalhalle, dem Saaltypus und der Idealgegend durch kleine Veränderungen und Ver-

stellungen, vor allem durch verschiedenartige Grundrisse, jedesmal ein anderes, ein eigenes Gepräge zu verleihen.

Die modernen Dichter tun dann mit ihren ausführlichen, oft ganze Seiten füllenden Bühnenanweisungen des Guten wiederum zu viel. Die neuere dramatische Kunst überläßt dem Regisseur und Darsteller so gut wie gar nichts mehr. Ihre Dichter beschreiben die äußere Erscheinung der einzelnen Figur und das ihr zukommende Milieu genau so, wie ihnen das Ganze vor ihrem geistigen Auge erschienen ist, ohne sich manchmal viel darum zu kümmern, ob diese Vorschriften in der Bühnenpraxis, das heißt nach den Grundgesetzen der Bühnenwirkung, überhaupt ausführbar sind. Sie greifen damit dem Regisseur vor, der es in diesen Dingen doch meist besser versteht oder besser verstehen sollte.

Ganz besonders schlimm treibt es in dieser Beziehung der italienische Dramatiker Gabriele d'Annunzio, der sich nicht damit begnügt, in seinen szenischen Anweisungen die einzelnen Gegenstände auf das peinlichste und komplizierteste herzuzählen, sondern so weit geht, die leblosen Dinge seiner Umwelt geradehin zu beseelen. Um zunächst die Art der Bühnenangaben durch die neueren Dramatiker überhaupt einmal zu zeigen, greife ich einen beliebigen Akteingang, etwa den des fünften Aufzuges aus d'Annunzios Tragödie Die tote Stadt heraus. Hier lesen wir: „Ein einsamer und verwil-

derter Ort, neben einer Einsenkung, die sich zwischen dem niedersten Horn des Euböischen Gebirges und der unzugänglichen Flanke der Burg hinzieht. In dem schroffen Felsgestein und den zyklopischen Mauerüberresten wuchert überall die Myrte. Das Wasser der Perseusquelle, zwischen Felsen hervordrängend, sammelt sich in einer muschelähnlichen Vertiefung; von ihr aus läuft es weiter und verliert sich in dem steinigen Erdreich. In dieser uralten Einsamkeit, die schon von den Geheimnissen der Nacht umhüllt ist, hört man keinen andern Laut als des Hervorquellens fortwährendes Gegurgel. An dem Rande der Quelle, zu Füßen eines Myrtenstrauches, ist der Leichnam Bianca Marias hingestreckt; rücklings liegt er da, starr, weiß. Die durchtränkten Kleider kleben am Körper, die Haare, von Wasser triefend, verhüllen das Antlitz wie breite Binden, die Arme hängen an den Seiten herab, die Füße sind aneinandergedrückt wie bei den Gräberstatuen, die auf den Särgen liegen. Allessandro sitzt auf einem Stein, die Ellbogen auf die Knie gestützt, die Schläfen fest mit den flachen Händen zusammenpressend, und schaut die Tote unverwandt, schweigend, mit einer schreckenerregenden Unbeweglichkeit an. Ihm gegenüber steht Leonardo, an einen großen Stein gelehnt, an welchem seine Finger sich zuweilen ankrallen, mit derselben Krampfhaftigkeit und Verzweiflung, mit der ein Schiffbrüchiger sich an die aus dem Wasserstrudel hervorragende Klippe an-

krallt. In der Todesstille hört man das Geräusch des Wassers und die ununterbrochenen Windstöße, unter welchen die Myrten sich beugen. Plötzlich geht Leonardo von dem Stein weg, kniet neben dem Leichnam der Schwester nieder und beugt sich über sie hin, als wolle er sie berühren."

Diesen Einzelheiten ist ja wohl, bis auf verschiedene Übertreibungen, wie das Aussehen der Leiche, mit den Mitteln moderner Bühnenkunst so ziemlich gerecht zu werden. Wenn es aber in der Gioconda, der Duse-Tragödie, von dem Salon Silvias heißt: „Eine nachdenkliche Grazie scheint hier zu herrschen. Man fühlt die geheimnisvolle Übereinstimmung der Seele der Bewohnerin mit den von ihr selbst gewählten und sinnvoll geordneten Dingen. Durch beide Fenster strömt das Licht, der Hauch und die Melodie des Frühlings herein. Silvia lehnt am Fenster. Ihr Antlitz ist von der milden Luft umflossen. Im Hintergrunde erhebt sich der fromme, schöne Hügel" . . . oder vom Arrangement des Zimmers im ersten Aufzuge des Schauspiels Gloria: „Ein schwerer Tisch, ganz bedeckt mit Landkarten und Kriegsplänen, wie bei einem Feldherrn, nimmt die Mitte des Raumes ein; es ist, als wäre er noch beseelt von der eben daran vollbrachten Arbeit, von dem ernsten Nachsinnen dessen, der sich hinübergebeugt, von der einmütigen Zustimmung der Männer, die um ihn versammelt gewesen; er steht da, wie die unbewegliche Stütze, von der aus ein bahnbrechender

Gedanke, eine ordnende Tatkraft ausstrahlen und sich weiterverbreiten soll", so gehören diese Bemerkungen, streng genommen, in einen Roman. Als Bühnenanweisung sind sie, wörtlich betrachtet, sinnlos. Man möchte es denn so auffassen, als ob durch jene langen Beschreibungen Regiehilfen des Dichters beabsichtigt sind — als ob den Künstlern Erläuterungen für die Anlage ihres Charakters gegeben werden sollen. Für diesen Fall mag ja der Regisseur in der einen oder andern Bemerkung immerhin einen Fingerzeig für seine Arbeit entdecken.

Etwas Ähnliches hat Bernard Shaw offenbar im Auge, wenn er in seinen Stücken nicht nur umfassende Vorbemerkungen gibt, die sich bisweilen, wie im Schlachtenlenker, sogar zu einer regelrechten Einleitung steigern, sondern bei jeder Gelegenheit allerlei Notizen einfließen läßt, die sowohl ihrer Länge als auch der ästhetisierenden Art nach weit über das Gewöhnliche hinausgehen. Man kann allerdings nicht leugnen, daß gerade diese Anweisungen Shaws vielfach ein heikles schauspielerisches Problem äußerst geschickt streifen und dem nachschaffenden Künstler zur restlosen Ausdeutung der Situation oder des Dialogs anzuregen vermögen.

Diese Art der Regiehilfen mag also noch hingehen. Unleidlich wird es aber, und zwar für den Regisseur und für die Schauspieler in gleicher Weise, wenn der Dichter seine Szenen mit ganz

und gar sachlichen Bühnenanweisungen derart übersät, daß gleichsam ein bis ins kleinste ausgearbeitetes Regiebuch entsteht. Dies Verfahren scheint in letzter Zeit, namentlich für das moderne Stück, beliebt zu werden. Wir danken es, glaube ich, dem sonst so vortrefflichen Hermann Bahr, der bei Reinhardt inzwischen umfangreiche Regiestudien getrieben und dabei offenbar großes Interesse für die Feinheiten dieser Kunst gefaßt hat. Und Arthur Schnitzler und Andere sind ihm darin gefolgt.

Die Dichter meinen es für diesen Fall mit dem Schauspieler und Regisseur ja sicherlich recht gut und wissen gar nicht, wie wenig Gegenliebe sie hier finden. Meine Künstler haben sich zum Beispiel während der Proben zu Bahrs Kindern bitter beklagt, daß die ständigen Bühnenanweisungen des Dichters das Auswendiglernen der Rolle ungemein erschweren und auch sonst nervös machen. Nervöse Schauspieler sind nun aber ungefähr das Schlimmste, was einem Bühnenleiter beschert werden kann. Und ich selbst hatte manchmal das Gefühl, als eine Art von Inspizient des Stückes lediglich zu einer Kontrollarbeit verdammt zu sein.

Der nächste Schritt in dieser Frage ist übrigens auch schon gemacht. Waldemar Müller-Eberhard hat ein Theaterstück, Die Turbine, schlechthin in Novellenform geschrieben, also den Dialog in eine fortlaufende Beschreibung eingestreut, ohne jedesmal die Namen der sprechenden Per-

sonen davorzusetzen. Diese Methode, die von einigen Kritikern sogar ernstgenommen wurde, hat zu der Ungeheuerlichkeit gführt, daß der Verfasser zum Bühnengebrauch — das Stück ist tatsächlich dargestellt worden — eine besondere Ausgabe herstellen mußte, die nun wieder eine der üblichen angenäherte Fassung aufwies. Das ganze Verfahren richtet sich natürlich damit von selbst.

Der moderne Regisseur, wie ihn die dramatische Kunst unserer Tage fordert, bedarf so elementarer Hilfen des Dichters im allgemeinen nicht, wenn nur das Drama selbst den Bedingungen eines geschlossenen Kunstwerkes entspricht. Er kann sie um so mehr entbehren, als sein Künstlertum durch die Dichtung selbst die nötigen Anregungen erhalten und nicht durch gelegentliches Hineinreden des Verfassers beirrt werden will. Und dem Regie-Routinier der Provinz mit seinen zwei, höchstens drei Proben, nützen diese schönen Regiebemerkungen auch nichts. Sie sind also in den Wind gesprochen.

Im Großen und Ganzen sollen diese breit angelegten Orientierungspläne der modernen Dramatiker gar nicht sklavisch in die Wirklichkeit umgesetzt werden, selbst wenn es möglich wäre. Die Angaben des Dichters haben vielmehr nur als Andeutungen, als eine Art Richtschnur zu gelten, von der nicht im allgemeinen, wohl aber im besonderen abgewichen werden muß. Manches hat der praktische Regisseur als direkt störend, von

der Sache ablenkend oder als überflüssig zu entfernen, manches dagegen zur Abrundung des Gesamteindrucks hinzuzutun. In diesen Sachen wird sich ein vernünftiger Dichter gern vor dem Bühnenfachmann beugen und zu seinem eigenen Vorteil belehren lassen, für den Fall namentlich, daß er es mit einem feinfühligen, wirklich schöpferisch begabten Regisseur zu tun hat.

Selbst wenn aber der Dramatiker in dieser Hinsicht praktisch genug veranlagt ist und die Stube oder die Landschaft so deutlich und bühnenmäßig gesehen hat, daß auch in den Einzelheiten alles genau stimmt — eine künstlerische Aufgabe bleibt dem Regiseur doch auf alle Fälle: das Einstimmen der Details auf einen gemeinsamen Grundton, das Abtönen der ganzen Szene zu einem einheitlichen, geschlossenen Charakter, der im Zuschauer eine ganz besondere Stimmung erzeugen soll. Das hierzu Nötige sagt ihm in den seltensten Fällen der Dichter. Das sagt ihm die Dichtung.

* * *

Die erste und wichtigste Vorbedingung für die praktische Inszenierung ist die sachgemäße Abgrenzung des Bühnenraums. Der Regisseur muß sich je nach dem Charakter und den Bedürfnissen des Stückes für eine große, mittlere oder kleine Bühne entscheiden.

Und da wird nun die Bühne in der Praxis vielfach immer noch zu groß genommen. Es sind ge-

radezu riesenhafte Hallen, Säle und Gemächer, die sich besonders in den historischen Stücken vor uns auftun und durch ihre mehr als dürftige Möblierung noch größer und unheimlicher erscheinen. Kann man sich zum Beispiel etwas Stimmungsloseres, Unbehaglicheres denken, als den Raum, der fast auf allen Bühnen, sogar in Bayreuth, Wagners Elsa und Lohengrin für die ersten Stunden ihres Alleinseins hergerichtet zu werden pflegt — oder etwas Unwahrscheinlicheres, Charakterloseres als das weite, hohe und luftige Gefängnis, in dem Beethovens Florestan vorgeblich schmachten soll! Und dann vergißt man hier doch auch ganz, daß die mittelalterlichen Schlösser, die ja vielfach für die Klassiker und Romantiker in Frage kommen, fast alle nur ziemlich enge Räumlichkeiten hatten, weil sie auf steilen Felsen oder an Bergabhängen errichtet waren.

Schon aus ästhetisch-praktischen Rücksichten muß die Regel gelten, daß die Szene nicht größer angelegt werden darf, als unbedingt notwendig ist. Ein kleiner Raum wirkt nicht nur behaglicher, sondern erleichtert auch das Spielen. Denn nichts ist bekanntlich schwerer, als das Gehen, das charakteristische Gehen auf der Bühne. Die einfachen Bewegungen der Alltäglichkeit tun es hier nicht. Das Publikum will aus der Art des Gehens etwas über den betreffenden Menschen erfahren, es verlangt sofort aus der ganzen Haltung, den Manieren des Schauspielers und der Art seines Eingriffs in die

Handlung eine Art Charakteristik in der Nuß. Jedenfalls darf der erste Eindruck nicht mit dem späteren Benehmen der betreffenden Persönlichkeit im geringsten Widerspruch stehen — eine große Gefahr, die natürlich dadurch erheblich vermehrt wird, daß man den Schauspieler zwingt, ehe er in die Handlung eingreift, noch ein gehöriges Stück Bühne zurückzulegen. Und wie lähmend pflegt es erst zu wirken, wenn der Darsteller nach seinem letzten Wort noch die ganze Länge der Szene zu durchqueren hat. Ein Auftritt oder Abgang mit langem Bühnenmarsch kann also sehr gefährlich werden. Manches Auftreten wirkt auf diese Weise matt und nichtssagend, manches Abgehen illusionsstörend, ja unfreiwillig komisch. Sich gut von der Bühne herunterzuspielen, gilt denn auch für eine große Kunst.

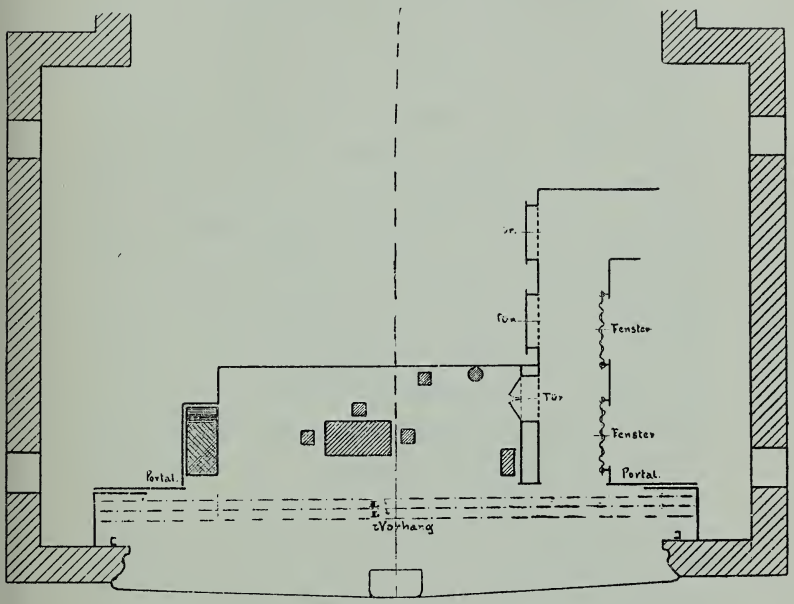
Da unsere gewöhnlichen Theater von der großen Oper bis hin zum leichtesten Konversationsstück so ziemlich alles aufführen müssen, was die Weltliteratur bietet, ist ihre Bühne fast immer so groß, vor allem die Proszeniumsöffnung so breit, daß der Regisseur den Bedingungen kleiner und kleinster Interieurs nur schwer nachzukommen vermag. Um den Bühnenausschnitt nun aber doch gelegentlich auf ein Minimum bringen zu können — was natürlich in erster Linie auch von den Sehverhältnis des Hauses abhängt — verwendet man am besten ein Proszenium, dessen beiderseitige Flügel einander nach der Mitte hin zu nähern sind,

Dabei empfiehlt es sich, diese Seitenteile und den ebenfalls verstellbaren, zur oberen Abgrenzung dienenden Mantel mit einem Stoff zu überziehen, dessen Farbe indifferent genug sein muß, um zu allen möglichen Dekorationen von freien Gegenden und Innenräumen zu passen. Außerdem hat das verwendete Proszenium in Material und Farbe natürlich auch mit der äußeren Umrahmung der Proszeniumsöffnung und mit den Theatervorhängen zusammenzugehen.

Mitunter kann der Regisseur aber noch auf andere Weise zu dem gewünschten sehr kleinen Grundriß eines Interieurs gelangen, wenn nämlich die Situation eine gleichzeitige Darstellung gewisser Seitenräumlichkeiten gestattet. In Schnitzlers Anatol-Zyklus wird zum Beispiel für das Abschiedssouper ein cabinet particulier verlangt, das also nur sehr geringe Abmessungen haben darf.

Da es, wie gesagt, die Anlage des Zuschaueraums meist nicht erlaubt, mit der Verengung der Bühnenöffnung über eine gewisse Grenze hinauszugehen, kann man sich in diesem Falle anders helfen und den seitlichen Laufgang, von dem aus die einzelnen Zimmerchen abgehen, mit aufbauen. Der Grundriß dieser Anordnung bietet dann nicht nur den gewünschten sehr kleinen Raum, sondern auch willkommene Gelegenheit, den Kellner jedesmal von hinten her durch den Gang auftreten zu lassen.

Überhaupt gilt heute als Regel, daß beim Arrangement der Szene nicht etwa das Zimmer, die Gartenecke oder Straßenflucht die Einheit darzustellen hat, sondern daß vielmehr die ganze Wohnung,



Figur 22
Schnitzlers Anatol, Abschiedssouper

der ganze Garten oder der ganze Stadtteil der dekorativen Ausstattung zugrunde zu legen ist. Die zum eigentlichen Spielplatz dienende Dekoration soll einen Teil vom Ganzen darstellen, was besonders bei den verschiedenen Zimmerdekora-

tionen deutlich werden muß. Der Regisseur hat deshalb nicht nur jedesmal den eigentlichen Spielplatz, sondern wenigstens teilweise auch die angrenzenden Räume zu arrangieren.

Ist nun das szenische Bild endgültig festgelegt, so tritt die weitere Frage an die Leitung heran, in welcher Beleuchtung sie dem Publikum das einzelne Milieu überliefern will, denn erst durch die richtigen Lichteffekte kann das vollends erreicht werden, was wir durch die Kunst überhaupt und durch die Bühnenkunst ganz besonders erstreben: die Stimmung. Schon im Äußeren muß doch herauskommen, ob der Dichter sein Stück in Norwegen, in Italien oder gar in Palästina angesiedelt hat — ob es früh morgens oder gegen Abend, ob es an einem Alltag oder an einem Sonntag spielt — ob die Szene eine Stube im dunkleren Parterre oder in der helleren Etage oder gar eine luftige Bodenkammer darstellt — ob es Sommer oder Winter, Frühling oder Herbst ist. Für alle diese Verhältnisse können leicht die zugehörigen Symbole gefunden werden, die, ohne aufdringlich zu sein, dennoch nicht zu unterschätzende Darstellungswerte liefern. Ein künstlerisch arbeitender Regisseur wird deshalb meist schon gleichzeitig mit dem Entwerfen der Dekorationen auch die Beleuchtungsprobleme berücksichtigen und die nötigen technischen Maßnahmen treffen lassen.

„Das Licht ist das Leben des Theaters," sagt André Antoine, „die große Fee der Dekoration,

die Seele der Inszenierung. Intelligent gehandhabt, verleiht es einer Dekoration Atmosphäre, Farbe, Tiefe, Perspektive. Das Licht wirkt physisch auf den Zuschauer. Seine Magie verstärkt, verschärft und begleitet die Bedeutung eines dramatischen Werkes in wunderbarer Weise."

Vom zweckmäßigen Spielen des Beleuchtungsapparates, von der Art des Lichtes, seiner Mischung, seiner Stärke und deren Regulierung beim Anschwellen und Abnehmen, vom exakten Eintreten der in jedem Augenblick gewünschten Beleuchtung hängt wirklich im Theater so gut wie alles ab. Das richtige Licht zur richtigen Zeit an der richtigen Stelle auftreten zu lassen, bleibt deshalb für jeden Augenblick die ungemein schwierige Aufgabe der Bühnenleitung. Ein falscher Handgriff des betreffenden Beamten, und es ist um die Stimmung, um die Illusion der betreffenden Szene, ja oft sogar um das ganze Stück geschehen.

Dem kann natürlich nur dadurch einigermaßen vorgebeugt werden, daß der Regisseur die verschiedenen Lichteffekte rechtzeitig bis ins kleinste durchprobiert und die Ergebnisse von dem Beamten des Regulierapparates in ein sorgfältig ausgearbeitetes vorgedrucktes Schema eintragen läßt. Es empfiehlt sich dabei, von der Anfangsstellung der einzelnen Bilder an alle irgendwie charakteristischen Beleuchtungsstellungen (als Stellung 1, 2, 3 und so weiter) genauestens festzulegen, das heißt die auf den verschiedenen Walzen

für die verschiedenen Rampen-, Ober- und Seitenlichter sich ergebenden Intensitätsgrade und auch die Effekte der transportablen Apparate übersichtlich zu notieren. Es muß dann der Geschicklichkeit und künstlerischen Feinfühligkeit des den Regulierapparat bedienenden Mannes überlassen bleiben, die Übergänge von einer Stellung zur andern technisch einwandfrei und ästhetisch richtig durchzuführen. Dies ist keineswegs leicht, weshalb sich denn wirklich gute Beleuchter nur höchst selten finden, so daß auch große Theater in den Leistungen ihres Beleuchtungswesens hinter billigen modernen Anforderungen oft sehr erheblich zurückbleiben.

Die Beleuchtungsprobe selbst wird am besten so abgehalten, daß der Regisseur dem Leiter des technischen Betriebes (dem technischen Oberinspektor, technischen Inspektor, Maschinerieinspektor, Maschineriedirektor oder wie er sonst genannt wird) die praktische Ausführung im Ganzen und Einzelnen möglichst überläßt und nur gelegentlich helfend eingreift. Der Regisseur hat die verschiedenen Beleuchtungsproben im allgemeinen nur ästhetisch-dramaturgisch und nicht technisch festzulegen. Der alle wichtigen Veränderungen enthaltende Beleuchtungszettel sollte deshalb auch nur allgemeine Bestimmungen enthalten. Der Regisseur verlangt zum Beispiel für einen Garten als Anfangstellung des Aktes „die Stimmung eines Spätnachmittags im Hochsommer", als zweite

Stellung (an einem bestimmten Einschnitt des Dialogs) „die Stimmung bei untergegangener Sonne“ und den dazugehörigen Übergang (von einer bestimmten Stelle des Dialogs ab bis zu jenem Einschnitt). Und der technische Leiter trifft daraufhin seine Verfügungen, bestimmt die Anlage von Fußrampen hinter gewissen Versatzstücken und Fronten, von praktikablen Beleuchtungsständern und Scheinwerfern, von Bogenlampen und so weiter und reguliert schließlich vom Zuschauerraum aus die gesamte Beleuchtung, deren Ergebnisse, wie gesagt, von dem betreffenden Beamten sorgfältig in sein Schema eingetragen werden.

Bereits auf den letzten Proben hätte dann der Beleuchtungsapparat, der heute durchweg nach dem Vierfarbensystem konstruiert ist, also weiße, gelbe, rote und blaue Glühbirnen enthält, in vollem Umfange und mit Hilfe des Beamten zu funktionieren, der am Abend der Aufführung den betreffenden Posten ausfüllen soll. Spätestens muß aber die sogenannte Hauptprobe, die der Generalprobe unmittelbar vorhergeht, in voller Beleuchtung stattfinden.

Leider gehören Beleuchtungsproben im deutschen Bühnenbetriebe noch zu den großen Seltenheiten. Es gibt erste Stadttheater, wo der Beleuchter noch nicht einmal für die Generalprobe hinzugezogen wird, wo abends alles der Geschicklichkeit des Beamten, also dem Zufall überlassen

bleibt. Sehr oft klappen denn auch die Einsätze und Übergänge nicht. Die Anordnungen des Regisseurs werden überhaupt nicht oder falsch berücksichtigt. Gewisse Effekte erweisen sich in der Ausführung nicht von der Wirkung, die in der Absicht lag. Und so fort. Ein falsch angebrachtes Sparsystem ist hier vielfach maßgebend. Und Überlieferung („es war immer so") und Bequemlichkeit tun dann ein Übriges.

Das Probieren mit richtiger Lichtgebung wird ja schon deshalb zum unbedingten Erfordernis, weil der Schauspieler seine Maske danach einrichten muß, und weil er in verschiedenartiger Beleuchtung auch verschiedenartig zu sprechen hat, um ganz und gar verständlich zu werden. Es ist etwas durchaus anderes, wenn er vorn an der ersten Kulisse bei hellstem Sonnenschein irgendeinen Monolog halten muß, oder wenn er bei finsterer Nacht von ganz hinten auf die Bühne schleichen und seinem Publikum den Plan zu einem heimtückischen Anschlag verraten soll. Das Auge hilft viel zum Verständnis des gesprochenen Wortes mit. Man redet ja ausdrücklich von Zuschauern. Die Funktion des Gesichts hat den anderen Sinnestätigkeiten gegenüber eine mehr primäre, wenigstens eine stark vermittelnde Bedeutung. Man hört im Dunkeln viel schlechter und schmeckt so gut wie gar nichts. Das bekannte Gesellschaftsspiel der Weinprobe mit der Pointe, bei verbundenen Augen Rotwein und Weißwein zu unter-

scheiden, hat wohl jeder zu seinem nicht geringen Erstaunen einmal verloren. Mit diesen eigentümlichen Tatsachen muß also der Bühnenkünstler in jedem Falle rechnen.

Absolute Dunkelheit, wie sie die Naturalisten gelegentlich fordern, ist natürlicherweise ein Unding. Zunächst muß man den Schauspieler und sein Treiben doch sinnlich wahrnehmen, um zum Verständnis und Genuß der Handlung zu gelangen. Und dann liefert doch auch in der Natur selbst die mondlose Nacht niemals vollste Dunkelheit. Man sieht immer etwas. Und dieses Etwas ist auf der Bühne nach den für sie geltenden Gesetzen zu steigern, zu übertreiben.

Ohne die Hilfslichter wird man also im Theater nicht auskommen. Ob aber die aufdringliche Rampenbeleuchtung gerade das Richtige trifft, ist sehr zu bezweifeln. Dieses ganze Verfahren wird eigentlich schon durch seine Naturwidrigkeit hinfällig. Denn in Wirklichkeit gibt es keine Beleuchtung von vorn-unten oder seitwärts-unten. Und die Darsteller und Gegenstände bekommen durch die allseitige Lichtgebung etwas Kaltes, Fahles, in den Konturen allzu Klares und Schattenloses.

Überhaupt wird an unseren Bühnen durchweg zu hell beleuchtet, werden bei Zimmern und freien Gegenden, die am Tage spielen, fast immer die ganze Rampe und alle Oberlichter angedreht. Auch achten die wenigsten Regisseure darauf, daß die verschiedenen Räume oder Bühnenabschnitte

durch verschiedene Beleuchtung voneinander abgehoben werden. Sie lassen sich damit sichere malerische Wirkungen und auch sonst dankbare Stimmungshilfen entgehen. Ein vorn im Schatten liegender Wald mit einer sonnenbeschienenen Ebene dahinter, oder ein dämmeriges Zimmer im Vor- und ein hellbeleuchteter Saal im Hintergrunde ergeben ausgezeichnete Effekte.

Die große praktische Schwierigkeit bei der Beleuchtungsfrage besteht vor allem darin, eine über die ganze Bühne verteilte Grundbeleuchtung zu schaffen, ohne daß der Zuschauer die Lichtquelle sieht oder auch nur ahnt. Diese Grundbeleuchtung der Bühne ist ja schon deshalb nötig, weil die sichtbaren oder doch als vorhanden empfundenen Lichtquellen, zum Beispiel die Kerzenlichter, die Petroleumlampe und die verschiedenen Laternenarten, selbst die Saalkrone entweder für die Bühne nicht genügen oder, zum Beispiel das Einfallen des Sonnen- und Mondscheins durch irgendeine Fenster- oder Türöffnung, mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln nicht natürlich genug wirken. Das einfallende, die Mondbeleuchtung ersetztende Licht eines elektrischen Scheinwerfers zeichnet auf der Bühne nur einen hellen Kegel. Alles übrige bleibt dunkel — bliebe dunkel, wenn wir keine Grundbeleuchtung hätten, die je nach Bedarf von einem verhältnismäßig geringen bis zu einem verhältnismäßig hohen Grade der Intensität gesteigert werden kann.

Dieser Bedingung wird dadurch entsprochen, daß man eine möglichst große Anzahl von Lichtkörpern über den gesamten Bühnenrahmen verteilt und als sogenannte Oberlichter, Fuß- und Seitenrampen zum Teil als feste Bestandteile der Bühnenkonstruktion, zum Teil als transportable Ständer montiert. Auf diese Weise kann man durch das allmählich gesteigerte Einschalten von Widerständen in die elektrische Leitung, gegebenenfalls auch durch das nacheinander vorgenommene Ausschalten einzelner Lampen und Lampengruppen ein unmerkliches oder kaum merkliches Abdunkeln erzielen.

Leistungen dieser Art von höchster Vollkommenheit erlebt man in Bayreuth. Dafür sieht es aber an unseren Provinztheatern um so schlimmer aus. Mit einer schwerfällig regulierten Soffitten- und Rampenbeleuchtung und einigen Scheinwerfern werden sogar noch an besseren Bühnen alle vorkommenden Lichteffekte bestritten. Nun mag der Scheinwerfer mit seiner unnatürlichen, aufdringlichen und grellen Wirkung bei nächtlichen Manövern unserer Kriegsflotte, allenfalls in den Wasserpantomimen des Zirkus seine großen Vorzüge haben — zum Stimmungerwecken ist er, wenigstens in der gewöhnlichen Anordnung, nicht zu gebrauchen. Zum mindesten sollte man doch seinen grellen Kegel durch fein gegeneinander abschattierte Gläser mildern und den natürlichen Lichtwirkungen, so gut es geht, angleichen. Wann

werden der blutrote Sonnenuntergang und der blaue oder grüne Mondschein von unseren Bühnen verschwinden!

Sehr beliebt sind übrigens vielfach die sogenannten Transparentbeleuchtungen. Um diesen Effekt zu erzielen, wird mit Anilinfarbe auf Schirting gemalt (und zwar in Aquarellmanier, im Gegensatz zu der Wasserfarbe in Deckmanier verwendenden Leinwandmalerei), und das Ganze von hinten angeleuchtet, so daß die Lichtmassen hindurchscheinen. Die Wirkung ist zwar theatersicher, aber doch für größere Flächen wenigstens zu aufdringlich, um einen feineren Geschmack zu befriedigen. Für die Erleuchtung kleinerer Fenster mag diese Technik hingehen.

* * *

Zur Beleuchtung der Bühne werden heute noch durchweg Glühlampen verwendet. Und erst seit kurzem versuchen einige Theater, zur Erzielung besonders intensiver Helligkeitsgrade, Bogenlampen hinzuzugeben.

Neuerdings hat nun ein Beleuchtungssystem mit Recht viel von sich reden gemacht, das nach seinem Erfinder Fortuny benannt wurde. Dieses System benützt statt der sonst üblichen Glühbirnen ausschließlich Bogenlampen mit weißer Lichtquelle, die das Bühnenbild nur indirekt beleuchten. Das heißt die Lichtstrahlen treffen zunächst auf Seidenstoffflächen (Schirme), die das stark konzen-

trierte Lichtbündel der Bogenlampe völlig zerstreut in den Bühnenraum zurückwerfen, also reine Reflexwirkungen ergeben. Auf diese Weise entsteht eine dem diffusen Tageslicht ähnliche Beleuchtung in reinen Farben. Denn je nachdem die reflektierende Stofffläche weiß, gelb, rot, blau oder grün ist, erzielt man Stimmungen in diesen Farben oder bei Mischungen in deren Mischfarben. Dabei laufen die zu einem endlosen Band vereinigten Stoffflächen über ein Walzenpaar und ziehen so an den Lichtquellen vorüber. Die Verdunkelung kann dadurch geschehen, daß über die Stoffbahnen ein Streifen schwarzen Sammets geschoben wird, da schwarzer Sammet kein Licht zurückwirft. Zum völligen Abblenden der Lampen lassen sich aber auch Blechscheiben vor den Lichtauslaß schieben. Auch können hier farbige Gläser herabgelassen werden, wie sie ja schon heute bei den überall gebräuchlichen Scheinwerfern zur Anwendung kommen. Hierdurch sind dann bessere Farbenmischungen möglich.

Im übrigen werden die einzelnen Lampen wie bisher in Gruppen zu Oberlichtern, Rampen und Versatzbeleuchtungskörpern vereinigt und von zentraler Stelle aus elektromotorisch reguliert.

Adolf Linnebach hat nun für sein neues, oben genau beschriebenes Bühnenprojekt die reine indirekte Fortunybeleuchtung mit halb indirektem und direktem Bogenlicht kombiniert, indem er bei den einzelnen Lampen zwei Lichtauslässe vorsieht,

also eine Doppelwirkung zu erzielen sucht. Jeder Lichtdurchlaß erhält dabei farbige Zugscheiben verschiedenster Tönung, damit das Licht entweder einseitig und zweiseitig, direkt und indirekt wirkend gefärbt oder auch, nach Abdecken des direkten Auslasses, durch alleinige Verwendung der Stofffläche völlig indirekt angewendet werden kann. Für die Nuancierung bieten sich hier unbegrenzte Möglichkeiten. Auch ist dieses System im Betrieb sparsamer als das Fortunysystem.

Die Bedienung wurde natürlich ebenfalls zentralisiert: der Beleuchter steht neben dem Souffleur an der Bühnenrampe und kann den ganzen Bühnenraum übersehen.

XI

Die Tätigkeit der sogenannten Textregie, der Regie im eigentlichen Sinne, beginnt schon mit der Rollenverteilung. Und da hat nun jeder Bühnenleiter die Verpflichtung, das einzelne Stück in der besten Besetzung herauszubringen, die sein Ensemble nur immer gestattet — wobei natürlich auch darauf Rücksicht zu nehmen ist, daß nicht einige besonders brauchbare und beliebte Mitglieder immerfort aufzutreten haben und dadurch an ihrer Gesundheit und an ihrem Künstlertum Schaden erleiden — daß überhaupt die Arbeit möglichst auf das ganze Ensemble verteilt wird. Wenn zwei oder drei Mitglieder dieselbe Rolle mit guter Wirkung spielen können, was an großen Theatern häufig genug vorkommt, soll man jedesmal den berücksichtigen, der in der letzten Zeit am wenigsten beschäftigt war. Neben den künstlerischen dürfen vor allem die rein menschlichen Verhältnisse nicht ganz außer acht gelassen werden. Der Schauspieler ist, auch wenn er es im Einzelnen nicht gern zugesteht und gleich lieber auf sein gutes Recht pocht, für derartige Züge im Grunde

doch sehr empfänglich. Und das Personal möglichst bei guter Laune zu erhalten, ist eine ebenso notwendige wie schwierige Aufgabe der Bühnenleitung.

Ein Werk, das man nicht genügend besetzen kann, sollte man im allgemeinen auch nicht aufführen und sich lieber für die eine oder andere Rolle jemanden neu hinzu engagieren, wenn das betreffende Stück unbedingt herausgebracht werden muß, als mit unzulänglichen Kräften halbe Arbeit verrichten.

Für die Besetzung ist zunächst nicht etwa das sogenannte Fach, auf das sich ja ältere Mimen immer noch steifen, sondern die persönliche Befähigung dieses oder jenes Schauspielers maßgebend, auf dessen eigenste Veranlagung der Regisseur dann aber auch die nötige Rücksicht zu nehmen hat. Zwar muß er sich von jeder einzelnen Szene und jeder einzelnen Figur schon vorher ein bestimmtes Bild machen, er wird aber dabei nach Möglichkeit mit den Verhältnissen seines Theaters und mit den verschiedenen Schauspielern rechnen. Jedenfalls hat er beim Herausarbeiten der Dichtung auf den Proben sehr vorsichtig und feinfühlend zu Werke zu gehen und nicht nur nach vorgefaßtem Plane, sondern aus der Individualität des Künstlers heraus zu korrigieren.

Erziehung ist nichts anderes als naturgemäß geleitete, im besten Sinne also natürliche Entwicklung des einzelnen Menschen. Und das gilt auch

für die Erziehung zur Kunst, zu des Einzelnen ganz bestimmter Kunst. Verschieden beanlagte Schauspieler werden deshalb ihre Wirkungen auf ganz verschiedene Weise erzielen, überhaupt eine (bis zu gewissem Grade wenigstens) verschiedenartige Auffassung ihrer Rolle betätigen können. Es gibt in der Menschendarstellung streng genommen kein objektiv richtiges, sondern nur ein subjektiv richtiges Erfassen der Aufgabe. Ein mehr oder weniger genial konzipierter Charakter kann durch ebenfalls genial veranlagte Schauspieler von den verschiedensten Seiten angefaßt und mit den verschiedensten Mitteln gestaltet werden. Der Mephisto Albert Bassermanns ist etwas ganz anderes als der Paul Wegeners. Und Kainz hat ihn früher wieder ganz anders gespielt als diese beiden.

Wieder war es August Klingemann, der hier schon vor vielen Jahrzehnten voranging und im ersten Paragraphen seiner Geschichtlichen Verordnungen für das Nationaltheater in Braunschweig den Begriff des Rollenfaches schlechterdings für aufgehoben erklärte. Er begründet diese seine Bestimmung so schlagend, daß ich ihn hier selbst sprechen lassen möchte — schon deshalb, weil diese wichtige Frage immer noch nicht endgültig erledigt zu sein scheint.

Die Klingemannsche Verordnung lautete: „Alles, was wir mit dem Begriff des sogenannten Rollenfachs verbinden, ist dem Wesen der deut-

schen Bühne eigentlich ganz fremd und nur von der französischen auf sie übertragen. Die französische Dramatik kennt das, was wir Charaktere nennen, gar nicht, sondern ihre Personen sind nur allgemein gehaltene poetische Formen, deren Zahl in der Hauptsache bestimmt ist und die in jedem dramatischen Kunstkreise (Tragödie und Komödie) regelmäßig und nur unter veränderten Eigennamen wiederkehren. Auf diese Weise war es denn auch leicht, die ganze ausübende Schauspielkunst für ein Fachwerk zu arrangieren und Liebhaber und Vertraute, Königinnen und spitzfindige Kammermädchen, Helden und verschmitzte Bediente in ihren feststehenden Klassen abzuteilen, da alle sich in ihrem Tone völlig gleich blieben und gleichsam als stehende Bühnenmasken zu betrachten waren. — Unsere deutsche Dramatik beruht dagegen in ihrem Wesentlichen und Eigentümlichen auf durchgreifender und doch vielseitiger Charakteristik, und wir haben die ganze reiche Menschenwelt nicht auf einzelne Personen reduziert, die aus einem Drama in das andere ihren Einzug halten. So würde denn jeder echte dramatische Dichter bei uns in jedem neuen Stück auch neue Rollenfächer festsetzen und neue Schauspieler dafür verlangen, wenn nicht glücklicherweise die letzteren größtenteils vielseitig genug wären, um mehreren solcher Fächer Genüge leisten zu können. Wer daher unter uns Deutschen die Hand nur auf ein einziges Rollenfach legt, erklärt sich dadurch auch nur zu

einem einseitigen Schauspieler, und das verlangte Monopol ist ein negativer künstlerischer Freiheitsbrief. Wenn nun dennoch ungeachtet die zwischen der hiesigen Direktion und den Bühnenmitgliedern vollzogenen Kontrakte im allgemeinen für jeden einzelnen ein Rollenfach bezeichnen, so kann nach dem Vorhergegangenen hierdurch nichts weiter als eine ohngefährige Einteilung für Jugend und Alter, Komik und Tragik, Hauptrollen und Nebenrollen entworfen und ein genaueres Regulativ angenommen sein, die vorhandenen einzelnen Kräfte und Talente zu einem ineinandergreifenden Ganzen zu verbinden, und der sinnige Künstler wird auch gerade das und nichts anderes von uns fordern."

Eine andere wichtige Frage bei der Rollenverteilung ist die, ob man jede Figur, auch die unbedeutendste, mit allerersten Kräften besetzen soll — ein Verfahren, wie es bei sogenannten Musteraufführungen als besonders künstlerisch gepriesen wird. Ich bin hier anderer Ansicht. Es gibt in jedem Stück neben den führenden noch eine Anzahl von Rollen, die gewiß auch von guten Schauspielern, aber von anders gearteten verkörpert werden müssen: nicht von ersten ersten, sondern von ersten zweiten Kräften.

Entgegen der leider noch immer üblichen Aufteilung des Personals nach Spielfächern hat nämlich die Gliederung des gesamten Schauspielstabes in sogenannte erste und zweite Fächer ihre innere Berechtigung, ohne daß dadurch eine verschiedene

Bewertung ausgedrückt werden soll. Denn ein zweites Fach nach einer bestimmten Richtung hin gut auszufüllen, verlangt ebenfalls ein starkes Künstlertum. Und wirklich gute Chargenspieler — wie man diese Darsteller zu nennen pflegt — sind gar nicht häufig und deshalb sehr gesucht. Sie sollten an reiner Künstlerschaft dem sogenannten ersten Helden oder irgendeinem bevorzugten Liebhaber nichts nachgeben und geben ihnen auch an ersten Theatern nichts nach. Auf großen Bühnen kann man Episodendarsteller sehen, die nach ihrem Können in die allererste Reihe des Personals gehören. Nur daß ihre Rollen, die für den Verlauf des Ganzen nicht etwa eine geringere Bedeutung haben und irgendwie vernachlässigt werden dürfen, insofern sekundärer Natur sind, als sie weniger führenden als episodischen Charakter tragen. Und dies ihr Grundwesen gebietet nun eine andere Art des Schauspielens schlechthin.

Die zweiten Rollen verlangen nämlich eine schärfere, epigrammatisch angelegte Charakterisierung. Meist stehen ihren Trägern nur wenige Sätze zur Verfügung. In ganz kurzer Zeit soll mit Hilfe einiger Worte und Gebärden irgendeine Persönlichkeit hingestellt werden. Und da die Gelegenheit für eine gewisse Breite mangelt, muß der Schauspieler in die Tiefe gehen. Das ganze Spiel wird dadurch intensiver und gleichzeitig einfacher. Der Querschnitt des Charakters liefert

nur die Hauptkonturen. Diese aber so, daß man das Fehlende ergänzen kann. Trotz alledem — und hier liegt die Schwierigkeit im Chargenspielen — darf der Darsteller niemals aufdringlich wirken. Er darf den im Ensemble zugewiesenen Platz nicht verlassen und muß gegenüber den tragenden Figuren in gewisser Hinsicht zurücktreten. Eine gut gespielte zweite Rolle verlangt also neben einer ganz besonderen Begabung für diese schnell fertigen Schauspielleistungen vor allem eine gewisse Selbstverleugnung, die ihr der Spieler eines sogenannten ersten Faches, ganz abgesehen von seiner abweichenden Art zu gestalten, selten zuteil werden lassen kann und wird.

Kinder sollte man auf der Bühne nur in sehr beschränktem Maße verwenden. Das feine Stimmchen reicht größtenteils nicht im entferntesten aus, und seine monotone Höhe und schrille Klangfarbe ist auf die Dauer schwer zu ertragen — abgesehen davon, daß ein Kind niemals künstlerisch tätig sein kann, selbst für die schauspielerische Darstellung von Kinderrollen nicht. Künstlerisches Schaffen verlangt stets eine gewisse Reife. Kinder als Schauspieler sind immer nur Stubentalente, weshalb denn Kinderrollen, wenigstens Kinderrollen älteren Jahrgangs, im allgemeinen von jungen Künstlerinnen oder besser von jugendlichen Künstlern dargestellt werden sollten. Jedenfalls sind für halbwüchsige Jungen (von 14 bis 18 Jahren) junge Schauspieler den Schauspielerinnen unbe-

dingt vorzuziehen, selbst wenn sie auf der Bühne einen etwas älteren Eindruck machen. Es fehlt nämlich den Zwittern in Hosen fast immer das charakteristische unbewußt und unbekümmert Jungenhafte.

Für ganz kleine Kinderfiguren muß man allerdings schon der Illusion wegen natürlich auch Kinder anstellen. Doch verlangt der Dichter alsdann meist nur leichte Statistendienste oder legt ihnen nur ein paar Sätzchen in den Mund.

* * *

Vielfach gelten nun an den deutschen Theatern noch Besetzungsschemen, die ganz und gar veraltet sind und deshalb endlich einmal aufgegeben werden sollten. Die Vorliebe des Bühnenkünstlers für Hergebrachtes, Eingewohntes, für das, was immer so war und deshalb anscheinend gut ist, das Kleben an alten Einrichtungen und Gebräuchen hat viel dazu beigetragen, daß manche unserer Klassiker heute in einer Aufmachung, namentlich in einer Besetzung der Hauptrollen über die Bühne gehen, die der Kulturmensch unerträglich findet. Und nicht zuletzt rührt die Mißachtung, die den Klassikeraufführungen vielfach von der Intelligenz unseres Volkes gezollt wird, eben da her.

Das Verfahren bei diesen Besetzungen ist auch an größeren Theatern gewöhnlich folgendes:

Der Regisseur läßt sich den Besetzungsbogen der letzten Aufführung geben, streicht die Namen der inzwischen abgegangenen Mitglieder durch und schreibt dafür einfach die Namen der für sie neueingetretenen hin. Da natürlich die Persönlichkeiten der betreffenden Schauspieler niemals auch nur annähernd gleich sind, sondern in allen möglichen Beziehungen wesentlich voneinander abweichen, kann man sich denken, was dabei herauskommt. Die größten Lächerlichkeiten unserer durchschnittlichen Klassikeraufführungen haben in dieser konventionellen, höchst leichtfertigen Handlungsweise des Regisseurs ihren Grund.

Aber auch sonst werden tragende Rollen immer wieder falsch besetzt, weil sich die Bühnenleitung gewöhnlich nicht entschließen kann, von der sogenannten Tradition abzugehen und sich modernen Anschauungen zuzuwenden, die von denen früherer Tage oft erheblich abweichen — schon weil wir neuerdings eine ganz andere Stellung zu den Klassikern gewonnen haben. Daß zum Beispiel die Jungfrau von Orleans und die Prinzessin Eboli im Don Carlos fast überall von der sogenannten schweren Heldin gespielt werden, ist für uns heute doch nur aus der Tradition zu erklären. Wegen einiger Kraftausbrüche und einiger Monologe mit guten Applausabgängen hat sich die früher im Ensemble besonders dominierende erste Heldin und Liebhaberin diese dankbaren Rollen vor hundert und mehr Jahren ange-

eignet und seitdem ein Monopol darauf behalten. Dabei ist Johanna Thibaut ein blutjunges Mädchen, das sich in den gefährlichen Pubertätsjahren befindet und an hysterisch bedingten Halluzinationserscheinungen leidet, wie sie in diesem Alter manchmal auftreten. Eine ganz jugendliche, fast noch kindhaft aussehende Darstellerin mit großen, unruhigen Augen und einem nicht zu hellen, leicht verschleierten Organ erscheint uns heute allein zur Verkörperung der Rolle berufen. Und die Eboli ist ebenfalls eine junge, verführerisch schöne Hofdame, die wir uns doch eher als ein schlankes nervöses Mädchen, denn als große Heroinenerscheinung denken.

Auf diese Weise müßte man ganze Stücke vollständig neu und neuartig besetzen. Im Tasso zum Beispiel hat gewöhnlich der erste Held die Titelrolle, die erste Heldin und tragische Liebhaberin die Prinzessin, die erste Salondame die Sanvitale, der Charakterspieler den Antonio, und irgendein indifferenter Darsteller, manchmal sogar der Väterspieler, den Herzog inne. (Ich nehme hier der Einfachheit halber die Fachbezeichnungen.) Diese Besetzung halte ich für ganz falsch. Tasso ist ein Spiel der Jugend: ein Drama des jungen Künstlers. Der Dichter des befreiten Jerusalem war bei der Vollendung dieses Werkes eben zwanzig Jahre alt und ist es auch in Goethes Stück. Ganz ungestüm, ganz hilflos sieht sich Tasso zum ersten Male der Welt und dem Leben gegenübergestellt:

der Frau (Prinzessin) und der Konvention, der Reife des älteren Mannes (Antonio). Dabei tritt ihm die Prinzessin von Este als eine zwar etwas müde, leicht kränkelnde, aber doch unverbrauchte Frau von holdester Jugendlichkeit entgegen, und ihre Gefährtin, Leonore Sanvitale, ist ebenfalls jung und lebensfroh, dazu nicht ohne Koketterie und ein klein bißchen boshaft. Antonio vor allem hat gar nichts von dem in Schwarz gekleideten Intriganten, der finsteren Blicks im Hintergrunde steht und jeden Moment auf Tasso losstürzen möchte. Er ist vielmehr der elegante, überlegene Weltmann, der Intellektsmensch, der sich einer Künstlernatur gegenübersieht, deren Tun und Lassen er nicht begreift, nicht begreifen kann. Er ärgert sich darüber, daß es Tasso so frühzeitig schon verhältnismäßig gut geht und ihm vieles in den Schoß fällt: Fürstengunst, Frauenliebe und noch so manches andere. Und da möchte er ein bißchen den Erzieher spielen, den Jüngling warnen und leiten. Nicht mehr. Und der Herzog, der nicht sehr viel älter ist als seine Schwester, sieht dem allen milde und gütig zu, bezwingt und glättet die etwas stürmischen Gefühle der Jugend, ohne dabei tätiger zu werden, als unbedingt notwendig erscheint. So habe ich denn in Mannheim und Hamburg den Tasso vom jugendlichen Helden, die Prinzessin von einer jugendlichen Sentimentalen, die Leonore von einer jugendlichen Liebhaberin mit leichtem Soubretten-

einschlag, den Antonio vom gesetzten Bonvivant und den Herzog von einem Repräsentationsdarsteller spielen lassen.

* * *

Das Hauptaugenmerk des Regisseurs ist natürlich darauf zu richten, daß die Dichtung durchaus in der vom Verfasser beabsichtigten Weise, das heißt ohne mutwillige Kürzungen, Auslassungen, Verdrehungen und Zusätze — selbstredend mit Ausnahme der vom Dramaturgen festgelegten Abweichungen vom ursprünglichen Text — aufgenommen werden, also jedes Wort überall im Hause verstanden, und zwar mühelos verstanden, jede Bewegung, jede Geste überall im Hause gesehen, und zwar mühelos gesehen werden kann. Die erste Bedingung aller Bühnenwirkung ist eine möglichst große Prägnanz in der inneren und äußeren Wiedergabe des gesprochenen Wortes: eine korrekte Behandlung des Dialogs und eine deutliche Aussprache.

Auf der Bühne handelt es sich daher, wie schon angedeutet wurde, keinesfalls um eine möglichst getreue Übernahme der im täglichen Leben üblichen Unterhaltungsweise, um sogenanntes natürliches Sprechen. Wir würden unter diesen Umständen so gut wie kein Wort verstehen. Was vom Schauspieler verlangt wird, ist vielmehr: Schein der Natürlichkeit in der absoluten Deutlichkeit. Es darf nicht der geringste Rest bleiben.

Das Publikum findet keine Zeit, sich beschaulich mit der Ausdeutung mangelhaft gehörter Stellen zu befassen. Es hat ohnehin genug zu tun, die vernommenen Einzelglieder zu einer fortlaufenden Kette aneinanderzureihen. Da braucht nur ein Glied zu fehlen, und der Zusammenhang wird unwiederbringlich aufgehoben. Das restlose Verstehen eines jeden Wortes mit der darstellerischen Begleiterscheinung und das Zusammenfügen des Einzelnen zu einem Gesamtverlauf ist schon an sich eine Arbeit, die unser heutiger Theaterbesucher überhaupt nur recht unwillig und die er nur dann leistet, wenn der Bühnenkünstler ihm jede Einzelheit recht schlagend übermittelt und damit dann leicht zugänglich macht.

Dazu gehört auch, daß der Schauspieler die einzelnen Phrasen des Dialogs vor allem sinngemäß betont, das heißt dynamisch richtig gliedert, und zwar nach logischen und psychologischen Voraussetzungen. An falschen Betonungen wird auf den deutschen Theatern etwas Erkleckliches geleistet. Wir vermissen hier fast durchweg die peinlichste Sauberkeit beim Aussprechen der verschiedenen Lautformen als die unerbittliche Grundlage aller Bühnenwirkung. Es ist dies ein Mangel, der auf ungenügende fachliche Ausbildung, aber auch schon auf Lässigkeiten der Schule zurückgeht. Der praktische Unterricht im Deutschen liegt trotz aller kaiserlichen Erlasse immer noch sehr im argen.

Die verschiedenen Regeln der Betonung auseinanderzusetzen, ist hier natürlich nicht der Ort. Ich möchte nur auf das Grundproblem der bühnenmäßigen Dynamik kurz verweisen, den Unterricht im Einzelnen aber den betreffenden Lehrern beim Sprech- und Rollenstudium überlassen.

Die Schauspieler, namentlich die Anfänger, machen häufig den großen Fehler, daß sie nur ein einziges Wort im Satze betonen und die übrigen Worte mehr oder weniger gleichmäßig fallen lassen. Diese Art zu sprechen (zu deklamieren) — die leider von vielen, auch bekannteren Lehrern der Bühnenkunst immer noch geradezu gefordert wird — macht nun auf jeden einigermaßen feinfühligen Zuhörer einen ganz dilettantischen Eindruck, weil sie auf alle Differenzierung im Werten der einzelnen Begriffe und Stimmungsinhalte verzichtet, worauf doch beim Übertragen einer Dichtung von der Szene herunter alles ankommt. Ich pflege meinen Schauspielschülern und denen, die sich mir sonst anvertrauen, in diesem Falle zu sagen, daß stets mehr als ein einziges Wort im Satze zu betonen, und zwar jedes dieser Worte verschiedenartig zu betonen ist. Theoretisch möchte ich das Problem so fassen, daß jedes einzelne Wort seinen ganz bestimmten dynamischen Quantitätswert hat, der zunächst an sich besteht und dann aus der Gesamtstruktur des betreffenden Satzes seine Bedingungen zieht. Diesen bestimmten dynamischen Quantitätswert muß es deshalb im

Verlauf des gesprochenen Satzes unbedingt zugeteilt erhalten. Eine gut vorgebrachte Phrase ist wie eine Reihe gleichmäßig schimmernder Perlen, wo kleinere und größere derart miteinander abwechseln, daß irgendwo eine allergrößte den eigentlichen Knotenpunkt der ganzen Schnur bezeichnet.

Ganz besonders schlecht werden heute Verse gesprochen. Früher skandierte man die Jambenfolgen pathetitsch herunter, bis der Naturalismus seiner ganzen Tendenz nach ins Extrem geriet, alle Bande rhythmischer Gliederung löste und auch die Verse möglichst wie Prosa behandeln ließ. Die mittlere, wohl allein richtige Linie ist immer noch nicht gefunden: die Art nämlich, den Versen ihre geregelte Struktur zu lassen, also den bestimmten Versrhythmus nicht zu verwischen und doch den natürlichen Fluß des syntaktischen Satzgefüges zu erhalten.

Eine besonders große Rücksicht gebührt der klaren Herausarbeitung der Exposition, deren Angaben natürlich nicht nur in den Anfangsszenen, sondern häufig über die ersten Akte, ja manchmal mehr oder weniger über das ganze Stück verstreut sind. So empfindet man es oft sehr unangenehm, daß im Theater die ersten Auftritte oder doch die ersten Worte verloren gehen, die meist für den Verlauf der Handlung die größte Wichtigkeit haben — wenn auch manche an der Praxis geschulte Dichter schon so weit mit dieser Tatsache

rechnen, daß sie ohnehin dem Eingangsdialog geringere Bedeutung geben.

Der Grund für diese Unzuträglichkeit liegt teils in dem wenig schicklichen Zuspätkommen, teils in der erst allmählich abflauenden Unruhe der Zuschauermenge. Abgesehen davon, daß sich die Schauspieler — wie es allerdings leider nur selten geschieht — gerade in den Anfangsszenen besonders deutlicher Ausdrucksmittel bedienen sollten, kann man den Übelstand wohl nur dann einigermaßen beseitigen, wenn man nach dem ersten Klingelzeichen unnachsichtlich die Türen schließt und die Nachzügler bis zum ersten Aktschluß im Gang stehen läßt, und auch nach dem zweiten Klingelzeichen noch eine kurze Weile mit dem Vorhangziehen wartet, bis sich das Geräusch im Hause vollständig gelegt hat. Giebt man, was ich vollständig ausreichend und dabei vornehmer finde, nach Bayreuther Muster das Zeichen zum Beginn des Aktes einfach durch das allmähliche Einziehen der Beleuchtung im Zuschauerraum, so wartet man am besten nach dem Verlöschen der Lampen noch eine Weile, bis man den Vorhang auseinandergehen läßt.

Da aber auch diese Maßnahme vielfach immer noch nicht genügt, schlägt Alfred Walter-Horst in seinem Buche Das Bühnenkunstwerk vor, sich auf eine radikale Weise Ruhe und Aufmerksamkeit des Publikums zu erzwingen. Er verweist auf den bekannten Kunstgriff, die Bühne nach aufge-

zogenem Vorhang noch eine Weile leer zu lassen und fügt richtig hinzu, daß dies nur in einzelnen Fällen möglich sei, wo es nämlich die dramatische Situation erlaube — daß ferner eine sehr knapp bemessene Zeitgrenze nicht überschritten werden dürfe, weil aus der ungeduldigen Erwartung des Publikums sonst erneute Unruhe entstehe. Um dies zu verhindern, möchte er nun die Pause nicht leer lassen, sondern entweder optisch durch ein wohlüberlegtes stummes Spiel oder akustisch durch suggestive Geräusche, auch durch Musik ausfüllen. Ich bin mit Walter-Horst der Ansicht, daß dieses Mittel noch viel häufiger angewendet werden könnte, als es heute geschieht, wenn nur ein sicherer dramaturgischer Takt den betreffenden Regisseur davor bewahrt, zu weit zu gehen und aus einem solchen Hilfsmittel einen Selbstzweck zu machen.

Das Herausheben des für den Verlauf der Handlung Wichtigen, das Markieren der verschiedenen Etappen in der Entwicklung der dramatischen Geschehnisse, in der Entwicklung der verschiedenen Figuren, bleibt also die vornehmste und dankbarste Tätigkeit des Regisseurs. Wie Paul Lindau in seinem Buche Vorspiele auf dem Theater erzählt, besitzt er das Regiebuch eines von seinem Freund und Lehrer Heinrich Laube inszenierten Stückes mit allen Strichen und Randbemerkungen. Hier sind sämtliche auf die Haupthandlung bezüglichen Vorbereitungen, die sich in

der Dichtung in so und so viel Szenen verstreut finden und die oft weit auseinanderliegen, von Laube blau unterstrichen — einzelne Wendungen, ja einzelne Wörter, auf die später irgendwie einmal Bezug genommen wird, schwarz angemerkt und mit der Notiz: Siehe Akt x, Szene y versehen. Dies Verfahren ist offenbar sehr praktisch.

Die große Frage aber, wie dies unbedingt erforderliche Markieren gewisser Partien nun im allgemeinen und für jede besondere Stelle zu geschehen hat, ist allerdings nicht so ganz leicht zu lösen. Es liegt nahe, die größere Aufmerksamkeit des Zuhörers durch eine Abweichung von der normalen Intensitätslinie nach oben oder unten, das heißt durch lauteres oder leiseres Sprechen erregen zu wollen. Diese Mittel des überlauten Schreiens und überleisen Flüsterns enthalten jedoch die Tendenz der Undeutlichkeit und sind daher nur mit größter Kunst anzuwenden. Mehr Wirkung dürfte man hingegen durch eine Abweichung vom normalen Tempo nach oben oder unten, das heißt durch schnelleres oder langsameres Sprechen, auch wohl durch allmähliches Crescendieren und Decrescendieren — oder vielleicht noch besser durch Einschnitte (Pausen) in dem gleichmäßigen oder ungleichmäßigen Fluß der Sprache, das heißt durch Unterbrechungen, durch Vorhalte erzielen.

Tempoverschiebungen innerhalb der Akte werden überhaupt noch viel zu wenig angewendet.

Schon, daß der Regisseur für das einzelne Stück sein ganz bestimmtes Grundtempo anschlagen und vom Ensemble durchhalten läßt, findet man selten. Und doch trägt jedes Bühnenwerk wie jedes Musikstück die Bedingungen für das Zeitmaß, in dem es abzulaufen hat, unfehlbar in sich. Der Regisseur muß es nur richtig herausempfinden, überhaupt auf diese Dinge gehörigen Wert legen. Meist werden aber die einzelnen Aufführungen in einer Art von Normaltempo angelegt, das für Klassiker etwas langsamer, für das moderne Konversationsstück etwas schneller und für Ibsen ganz besonders (unerträglich) langsam ist. Und bei diesem Normaltempo hat es dann für den ganzen Verlauf des Stückes so ziemlich sein Bewenden. Von einer bewußten, systematischen Veränderung des Zeitmaßes innerhalb der Akte oder Szenen ist fast nie die Rede. Und doch habe ich stets gefunden, daß sich durch wohlüberlegte Tempoverschiebungen, die allerdings von den Schauspielern dann auch mit aller Schärfe gebracht werden müssen, außerordentliche Effekte erzielen lassen.

Ein weiteres Mittel zum Hervorheben besonders größerer Partien liegt im Anordnen der Gruppen, worüber ja schon früher allerlei Grundlegendes gesagt wurde. Die alte Forderung eines bewegten Bühnenbildes ist im Prinzip durchaus berechtigt. Sie entspringt dem Wesen des Dramatischen: Drama ist Handlung — Handlung ist

Bewegung. Zu bekämpfen ist nur so alter Regelkram wie zum Beispiel dieser: ein Gespräch, das links angefangen hat, muß rechts enden. Zweckvolle und angemessene Veränderungen innerhalb der Gruppen oder auch mit einzelnen Gruppen als Ganzes bieten hingegen dem Regisseur ausgezeichnete Handhaben zur Aufteilung des ganzen Dialogs und damit zum Verdeutlichen der dramatischen Verwicklung. Ein plötzliches Aufspringen an richtiger Stelle, das Platznehmen eines Erzählenden oder der gesamten dazugehörigen Gruppe, ein Gang durch das Zimmer, ein augenblickliches Abwenden, ein Blick zur Tür, durch die man jemand erwartet und so weiter, unterstützen und unterstreichen das gesprochene Wort bei maß- und zielvoller Anwendung ungemein. Natürlich hat der Regisseur den Gruppen als solchen und in ihrer Aufeinanderfolge eine scheinbare Natürlichkeit zu geben und vorwiegend darauf zu achten, daß die Veränderungen nicht mit allmenschlichen oder gesellschaftlichen Gepflogenheiten der betreffenden Kulturperiode in Widerspruch stehen.

Dabei darf beim Arrangement der Gruppen niemals außer acht gelassen werden, daß sich auf der modernen Bühne alles in einem Rahmen und gleichsam auf einem Hintergrunde abspielt — im Gegensatz zum griechischen und auch noch zum Shakespearetheater, wo der Spielplatz zum Teil in den Zuschauerraum hineingebaut war, demnach

also eine Anzahl Zuschauer von der Seite oder sogar von rückwärts her in die Gruppen hineinsehen konnte. Die moderne Bühne verlangt vielmehr bis zu gewissem Grade eine Projektion ihrer Erscheinungen auf den Hintergrund, verlangt eine Art Reliefwirkung. Man hat also in erster Linie die Höhe und Breite zu betonen, während für die reale Tiefe Verkürzungen anzulegen sind. Die Tendenz geht durchaus zum Linearen, zum Bildmäßigen, nicht zum absolut Körperlichen. Hierauf ist namentlich bei der Ausbildung der plastischen Dekorationen zu achten, wo im ganzen die dem Publikum zugekehrte Seite der Gegenstände und im einzelnen die Gegenstände im Vordergrunde besonders ausgebildet werden müssen.

In diesen grundlegenden Bedingungen der heutigen Szene sind nun auch die Prinzipien für die Gruppierung enthalten. Man hat nicht so sehr in die Tiefe, als in die Breite und, wenn es angeht, in die Höhe zu arrangieren. Jedenfalls sollte man für die Tiefenverhältnisse stets das Moment der Verkürzung gebührend berücksichtigen und zum Beispiel den Einzug größerer Massen immer mehr im seitlichen Vorbeigehen von links nach rechts und umgekehrt, oder doch von links hinten nach rechts vorn und umgekehrt arrangieren.

Allerdings darf man hierbei nicht außer acht lassen, daß dieses Verfahren eigentlich nur für die Anordnung des Bayreuther Amphitheaters möglich ist, wo wenigstens für die allermeisten Zu-

schauer annähernd dieselben Bedingungen gelten. Unsere hohen Logenhäuser aber, in denen ja eine große Anzahl Besucher von oben auf die Bühne herabsehen muß, kennen den Begriff des Durchschnittsplatzes nicht, gestatten also auch nicht die Berücksichtigung eines Normalzuschauers.

Wie überall in der szenischen Kunst wird nun auch beim Gruppieren das tägliche Leben überboten, weil hier ja die geringste Veränderung ästhetisch bedingt sein soll, also wichtig ist und jede kleinste Bewegung und Hantierung ihre symbolische Bedeutung hat. Der Regie-Routinier kennt solche rein künstlerischen Rücksichten natürlich nicht. Für ihn gibt es immer nur zwei Erwägungen, die auf dem Prinzip der Abwechslung und der äußeren Zweckmäßigkeit beruhen: Wenn ihm eine Stellung zu lange dauert, kommandiert er einfach Stellungwechsel und wenn ein Darsteller hinten abgehen soll, läßt er ihn möglichst vorn auftreten und arrangiert nun alles weitere danach, daß er sich nach hinten zu abspielen kann.

Der moderne Regisseur wird dagegen nur innere Gründe rein künstlerischer Natur beobachten. Ihm sind natürliche Ungezwungenheit, innere Zweckmäßigkeit, Stil und Charakteristik neben den wichtigen äußeren Bedingungen der Szene, den Vorschriften der Bühnenoptik und Bühnenakustik allein maßgebend. Für ihn werden auch rein malerische Werte ihre große Bedeutung haben. Denn was Klingemann in seinen

Vorlesungen für Schauspieler in engem Anschluß an Goethe von dem Prinzip des Malerischen für die Gruppierung der Personen auf der Bühne sagt, gilt auch noch für uns. Man kann deshalb unseren Schauspielern das Studium guter Gemälde nur dringend empfehlen.

Allen diesen Bedingungen unterstehen selbstverständlich nicht allein die gerade am Dialog beteiligten, sondern schlechthin alle Personen und Personengruppen, die auf der Bühne zu tun haben, die also dem Bilde angehören und sich an der Darstellung irgendwie beteiligen sollen. Wenn auch im modernen Drama das Beiseitesprechen fast ganz verschwunden ist, so hat der Regisseur doch häufig genug ein Zwiegespräch zu entwickeln, das einige der Anwesenden nicht hören dürfen. In solchen Fällen muß er nun nicht immer, ja nicht einmal in erster Linie darauf sehen, die sprechenden Personen von den übrigen abzuziehen, sondern vielmehr umgekehrt die übrigen so beschäftigen, daß uns die Einleitung und Durchführung des Nebengesprächs ungezwungen erscheint.

Sehr oft kann der Regisseur nun auf der Probe von einem gerade nicht am Dialog beteiligten Darsteller die Frage hören: Was soll ich denn so lange tun? Ein mir befreundeter Regisseur, der an einem Provinztheater nicht über die Proben verfügen darf, um liebevoll alle möglichen Einzelheiten festzulegen, pflegte darauf dann ebenso lakonisch wie treffend zu antworten: Beschäftigen Sie sich doch!

Ein erstauntes Gesicht, auch wohl ein verächtliches Achselzucken war in der ersten Zeit allerdings die Folge dieser Art von Regieführung. Nach und nach aber merkten die Schauspieler doch, welche ausgezeichneten Mittel zur Charakteristik für die einzelne Figur und für das ganze Milieu bisher brachgelegen haben, und wie angenehm es ist, wenn die Leitung dem Einzelnen in solchen Fällen freie Hand läßt.

Unsere Darsteller sind in diesen Dingen leider vielfach noch durchaus unselbständig, weil ihnen der Sinn oder die Kraft für eine konsequente Menschendarstellung mangelt. Die meisten fühlen sich als Charakter immer nur so lange, wie sie sprechen oder auf ausdrücklichen Wunsch des Dichters irgend etwas tun. Ist das Nötige gesagt oder ausgerichtet, so glaubt man Pause zu haben, bis einen das Stichwort gleichsam wieder aufruft. Dabei gibt doch die Situation jedesmal Gelegenheit genug zu ungezwungener und trotzdem charakteristischer Beschäftigung. Da muß ein brennender Ofen einmal gestocht oder nachgesehen, da müssen Speisen auf dem Herd beobachtet, überhaupt allerlei häusliche Hantierungen geleistet und persönlichen Liebhabereien nachgegangen werden. Eine flinke Hausfrau sitzt selten still, ein einfaches Bürgermädchen hat stets irgendeine Stickerei zur Hand — und was dergleichen mehr ist.

Ein Beispiel möge die nachschaffende Arbeit, die der Regisseur vorwiegend im modernen Reper-

toir zu verrichten hat, einmal etwas näher veranschaulichen. In einem Stück, das ich einmal in einem größeren Theater sah, und das dem juristischen Milieu angehörte, entwickelte sich während des ersten Aktes im Vorder- wie in dem fast stets sichtbaren Hinterzimmer der unter tüchtiger Regie vorzüglich ausgearbeitete Betrieb eines Rechtsanwaltsbureaus, das auch bis in alle Einzelheiten charakteristisch ausgestattet war. So lange der Dialog noch keinen ernsteren, die Aufmerksamkeit der handelnden Personen und des Publikums ganz und gar beanspruchenden Verlauf nahm, sah der Rechtsanwalt bei seiner Unterhaltung die Korrespondenz durch. Dabei ging der Bureauvorsteher ein und aus, das Telephon klingelte, und so oft sich die Tür öffnete, sah man, wie im Hinterzimmer Klienten abgefertigt wurden, hörte das eintönige Geklapper der Schreibmaschine und ihr periodisches Klingelzeichen. Erst als die Handlung sich langsam zuzuspitzen begann — was besonders fein empfunden wurde — ließen die Darsteller mit sehr geschickt arrangierten Übergängen allmählich mit diesen Verrichtungen nach, um den Kern der Sache klar heraustreten zu lassen.

Natürlich kann die Beweglichkeit einer Szene auch übertrieben werden, und sie wird sehr oft übertrieben. Unsere Regisseure haben vielfach sogar eine Scheu vor der Ruhe. Sie fürchten sich, eine Stellung länger als eine gewisse, meist sehr

kurz bemessene Zeit beizubehalten, auch wenn die Situation gar keine Änderung bedingt, im Gegenteil eine solche Änderung nur störend wirkt. Dies gilt vor allem für viele moderne Stücke, wo es sich oft um langwierige geschlossene Auseinandersetzungen handelt. Der psychologisch differenzierte Dialog verlangt hier eine große Knappheit in der Gruppenbewegung, weil das Hauptinteresse des Zuschauers auf das Wort gerichtet ist. Und man pflegt ja auch im Leben nicht fortwährend hin und her zu laufen, sich bald hierher, bald dorthin zu setzen. Ich sah noch vor kurzem eine Rosmersholm-Aufführung, wo im ersten Akt der Pastor, Rektor Kroll und Rebecca West derartig oft und ganz sinnlos ihre Stellungen untereinander wechselten, daß der hier besonders fein pointierte Dialog zum Teil ganz verloren ging.

Auf eine solche Scheu vor der Ruhe kommt auch die Eigentümlichkeit vieler, namentlich älterer Darsteller hinaus, sich vom Partner durch allerlei Gesten oder Mienenspielereien helfen zu lassen. Sie können bei längeren Reden kaum eine wichtige Veränderung im Ton oder Ausdruck machen, ohne daß ihnen der Andere mit irgendeiner Bewegung einen offensichtigen Anlaß dazu geben muß. (Jeder Regisseur kennt die typische Privatunterhaltung: „Ach, darf ich da vielleicht um eine Bewegung bitten?“ — „Aber gewiß!“) Natürlich kann eine solche Reaktion beim Partner gelegentlich notwendig sein und alsdann dem gerade

Sprechenden den Übergang sehr erleichtern. Viele dieser (nennen wir sie) Stichbewegungen sind aber entbehrlich, viele stören, und manche wirken geradezu komisch.

Das Grundproblem der Dialogführung wird überhaupt für den einzelnen Fall selten richtig gelöst. Die Wirkung beim Gespräch zweier oder mehrerer Personen beruht auf einer Aktion und auf einer Reaktion: auf einer Aktion des gerade Sprechenden und auf einer Reaktion des oder der Zuhörenden, die nur durch Mimik und Gesten, höchstens durch allerlei Interjektionen zum Ausdruck kommen kann. Erst aus der möglichst gleichmäßigen Aufnahme dieser jedesmal dominierenden Aktion und ihren verschiedenen Reaktionen erhält das Publikum den Totaleindruck des einzelnen Gesprächs. Der Regisseur hat also den Dialog einer Szene nach diesen seinen Aktions- und Reaktionswerten auszufeilen und vor allem darauf zu achten, daß die Zuhörenden nicht ohne jede Beteiligung dastehen, aber auch nicht jeden beliebigen Satz in der Rede des Partners mit Kopfnicken, Kopfschütteln, Schulterheben, allerlei Arm- und Handbewegungen oder gar durch Ausrufe begleiten. Der künstlerische Takt des Regisseurs muß darüber wachen, daß jede der Reaktionsbewegungen ihren guten dramaturgischen Sinn hat und zur Bedeutung des Gesagten in einem richtigen Verhältnis steht — daß die Aufmerksamkeit des Publikums vor allem nicht vom Sprechenden

abgelenkt wird, da seine Worte doch nun einmal die Hauptsache sind.

Sehr wenig natürlich und sinngemäß pflegen sich auch die stummen Dialoge zu entwickeln, die beim Ab- und Einstimmen des Ensembles oft nicht zu entbehren sind. Soll zum Beispiel ein Gespräch, das vorn angefangen war, im Hintergrunde stumm weitergeführt werden, um einer andern Dialoggruppe Raum zu geben — man denke an die kurzen Gespräche zu Anfang des Osterspaziergan ges im Faust — so setzen die meisten Schauspieler in dem Augenblick, wo der Dialog abbricht, mit einer hastigen Gestikulation ein. Sie verwechseln hier offenbar die ganz verschiedenen Kunstmittel des Schauspielens und der Pantomime und sind sich nicht klar darüber, daß man in solchen Fällen nichts weiter von ihnen wünscht, als ihre Szene mit Hilfe einiger dezenter Gesten zum Ausklang zu bringen und dabei den Schein einer gewissen Natürlichkeit zu wahren. Sie vergessen durchaus, daß ihr Tun und Lassen von jetzt an für das Ganze nur noch eine geringe Bedeutung hat und übertriebene Gestikulationen von den Zuschauern daher nur störend empfunden werden. Die Regisseure sollten doch gegen diese Unsitte endlich einmal energisch einschreiten.

Recht ungesellschaftlich und unkünstlerisch wird ferner häufig das Auftreten der Schauspieler bewirkt. Viele unter ihnen kommen noch heute auf die Bühne, als ob sie in der Kulisse ihr Stich-

wort nicht hätten erwarten können. Mit großer Verve wird die immer noch verwendete entsetzliche Doppeltür aufgestoßen, um alsbald den Liebhaber herausfahren zu lassen. Und bleibt der eine Flügel im Eifer des Gefechts einmal offen, so verfügt das Theater über Geisterhände, die ihn alsbald langsam wieder zumachen. Es sollte eigentlich keines Wortes bedürfen, daß der Schauspieler auch auf der Bühne jede Tür selbst schließen muß, wie dies doch im Leben von einem halbwegs erzogenen Menschen verlangt wird.

Dieser ganze Brauch ist um so mehr zu verwerfen, als die ersten Augenblicke seines Erscheinens auf der Szene vom Schauspieler schon zwingend und nachhaltig zur Charakterisierung der Persönlichkeit oder der Situation ausgenützt werden müssen. Ob ich in Eile bin oder ob ich Zeit habe, ob ich ein fremdes oder ein bekanntes Zimmer betrete, ob sich schon jemand in dem Raume befindet oder nicht — alles dieses bedingt doch greifbare Unterschiede in der Darstellung. Auf jeden Fall muß es deutlich zum Ausdruck gelangen, daß der Schauspieler aus einem Zimmer in ein anderes tritt und nicht gleichsam aus der Unendlichkeit kommt und nachher wieder in die Unendlichkeit hinein verschwindet. Er wird ja nicht losgelassen, um wie ein Varietéartist an die Rampe zu stürzen und ein Couplet zu singen. Er soll doch einen Menschen darstellen, der irgendwo war und irgendwo bleibt. Ein Schauspiellehrer pflegte

deshalb von seinen Schülern zu verlangen, daß sie sich jedesmal folgende drei Fragen vorlegen: Woher komme ich? Was will ich hier? Und wohin gehe ich?

In allen diesen Dingen ist dem Scharfsinn und der Einsicht des nachschaffenden Regiekünstlers ein weites Feld gelassen. Denn nur selten wagt sich der Dichter selbst mit genauen Vorschriften auf dieses schwierige Gebiet. Die Ajourfassung einer Szene oder Szenengruppe mittels zielvoll angeordneter und ebenso zielvoll veränderter Gruppen und alle damit zusammenhängenden Konsequenzen überläßt er besser dem kundigen Leiter der Inszenierung.

Eine weitere, häufig aufgeworfene Frage ist die, ob der Schauspieler in das Parterre hinein spielen oder sprechen darf. Grundsätzlich soll er alles auffällige Reden und Tun zum Publikum hin, wie schon Aristoteles sagt, vermeiden. Voraussetzung des dramatischen Geschehens auf der Bühne bleibt in der Regel — die durch das Einfügen gewisser Figuren, wie der Shakespeareschen Narren, und von Prolog- und Epilogstellen nur bestätigt wird — daß die Leute dort oben unter sich sind, und daß gleichsam nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, um den Zuschauern Gelegenheit zu geben, das einzelne Stück jedesmal mit anzusehen. Wenigstens muß es diesen Anschein haben. Tatsächlich kommt aber der Schauspieler ohne die nötige Rücksicht auf das

Publikum nicht zu seinem Ziel. Er hat hier offenbar Konzessionen zu machen.

Wie weit er da im einzelnen Falle gehen darf und muß, ist wieder Sache des künstlerischen Taktes. Jeder Kompromiß erfordert ja schließlich in erster Linie Takt. Und die Bühnenkunst steht nun einmal auf einem solchen Kompromiß zwischen der Natur und den Bedingungen des Theaters. Goethes bureaukratische Verordnungen treffen in diesem Sinne wohl noch heute das Richtige, wenn es da heißt: „Nur scheinbar haben die Künstler miteinander zu sprechen, tatsächlich müssen sie aber doch fürs Publikum reden, jedoch so, daß das Publikum die Meinung gewinnt, sie sprächen ganz unter sich."

Iffland soll im Einhalten dieses notwendigen Kompromisses eine große Kunstfertigkeit besessen haben. Wie uns seine kritischen Zeitgenossen überliefern, pflegte er es im Zwiegespräch fast immer zu vermeiden, der mit ihm redenden Person gerade gegenüberzustehen und sie mit vollem Gesicht anzustarren. Die Bemerkung des französischen Kunstrichters Ecouter en face annoncerait plutôt de la stupidité que de l'attention ist eben durchaus richtig. Iffland liebte es daher, gewöhnlich eine etwas schiefe Stellung gegen den Mitspieler einzunehmen, so daß sein Gesicht gegen den Sprechenden ins halbe Profil kam und seine Augen nur gegen ihn gewandt, nicht direkt auf ihn gerichtet schienen. Dadurch gelang es dem Künst-

ler, sich den Zuschauern gegenüber häufiger en face zu zeigen und die aus naheliegenden Gründen so verrufene Profilstellung zu umgehen.

Übrigens sind wir heute in dieser Hinsicht nicht so ängstlich und muten dem Zuschauer vorübergehend getrost auch einmal eine ganze Rückenstellung zu. Allerdings muss die Sprechtechnik des betreffenden Schauspielers dann so ausgebildet sein, daß man ihn auch in dieser verhältnismäßig ungünstigen Situation doch ganz und gar versteht.

Nun hat sich aber aus dem prinzipiell gewiß richtigen Bestreben, möglichst eindeutig zu werden, namentlich im komischen Fach insofern ein Zuviel des Guten herausgebildet, als die Darsteller ihre Pointen auf Kosten ihrer Mitspieler und damit auf Kosten des Stückes und seiner einheitlichen Wirkung nur zu oft unterstreichen und bis ins Maßlose übertreiben. Da pflegt man Gewohnheitsworte und bestimmte scherzhafte Redensarten buchstäblich zu Tode zu hetzen, das Schnupfen und dergleichen immer zu wiederholen, komische Wendungen mit Zusätzen zu verbrämen, ganze Extempores einzufügen, sogenannte Nuancen an passenden und leider so oft an unpassenden Stellen in aufdringlicher Weise anzubringen, überhaupt alles möglichst dick aufzutragen. Das mag ja in burlesken Operetten und Schwänken hingehen. Aber schon in besseren Unterhaltungs-Lustspielen hat der Regisseur derartige Ungehörigkeiten auf

das strengste zu verbieten. Ebenso sollte man im allgemeinen mit den typischen Attributen gewisser Stände und Altersklassen etwas sparsamer sein. Das unter den Rockschößen hervorlugende rote Taschentuch des Bureaudieners und ähnliche Dinge haben ihren Effekt nachgerade eingebüßt. Bei wirklich schöpferischen Darstellern bedarf es solch typischer, verbrauchter Charakterisierungsmittel nicht.

Vor allem hat der Regisseur darauf zu achten, daß den verschiedenen Hantierungen ihr charakteristisches Gepräge verliehen und den mannigfachen Verrichtungen auf der Bühne wenigstens annähernd die gebührende Zeit gelassen wird, wenn auch eine gewisse Verdichtung der Situation in den Voraussetzungen der Bühnenkunst liegt. Und sollte sich im einzelnen Falle die gewünschte Handlung durchaus nicht einigermaßen wirklichkeitsmäßig durchführen lassen, so muß er dem Dichter gegenüber sein Recht wahren und Textergänzungen oder kleine Umstellungen verlangen. Noch immer wird zum Beispiel das Lesen und Schreiben auf der Bühne in geradezu wahnwitziger Eile erledigt. Der Regisseur sollte, um hier Abhilfe zu schaffen, die zur Lektüre bestimmten Schriftstücke ihrem Wortlaut nach wirklich herstellen lassen und den Schauspieler anweisen, hier nicht zu memorieren. Ferner sollte er verlangen, daß der Schauspieler seine Bühnenbriefe wirklich, wenn auch nur einigermaßen leserlich,

zu Papier bringt. Wie lächerlich geht man ferner auf der Bühne mit scheinbar gefüllten Gläsern, wie leichtfertig beim Empfang oder beim Austeilen von Geldstücken um. Man pflegt sich doch im Leben die Münze aus guten Gründen erst genau anzusehen, ehe man sie dem Bedienten für irgendeine Gefälligkeit in die Hand drückt.

Neben vielen anderen Requisitentorheiten und Gedankenlosigkeiten, die Paul Lindau in seinem schon erwähnten Buche aufzählt und die man leicht beliebig vermehren könnte, möchte ich die Regisseure schließlich ganz kurz noch auf etwas hinweisen, das eigentlich immer falsch gemacht wird: ich meine die geradezu alberne Darstellung Hochgeborener und das standesgemäße Benehmen der Militärpersonen. Der Aristokrat und der Soldat aller Grade wirken von der Bühne herab meist unfreiwillig komisch, weil dort die prätentiöse Vornehmheit, hier die sogenannte Schneidigkeit stets ins Burleske übertrieben wird. Ganz schlimm steht es ferner beim Militär mit den Ehrenbezeugungen. Wenn ein Untergebener von einem Vorgesetzten einen Befehl erhält, so hat er stramm zu stehen. Dies geschieht wohl im allgemeinen auch auf der Bühne. Dann pflegt er aber entweder grüßend abzugehen oder schon bei der Rede seines Vorgesetzten wie ein alter Gefängniswärter die Hand an die Mütze zu legen. Das ist ganz unmilitärisch. Und wir Deutschen vertragen das nicht. Gegrüßt durch Anlegen der rechten Hand

an die Kopfbedeckung wird bekanntlich nur, wenn man einem Vorgesetzten begegnet. Bekommt man einen Befehl im Stehen, so macht man Kehrt und verschwindet. Das weiß jedes Kind, nur der Schauspieler auf der Bühne nicht.

Ebenso ist es falsch, wenn sich Diener, Pagen und Zofen salonmäßig verneigen. Die Mitglieder des Gesindes quittieren über einen Auftrag, wenn ihnen der Dichter nicht irgendein Wort der Erwiderung in den Mund legt, ausschließlich damit, daß sie ihn ausführen. Ein Gruß irgendwelcher Art wird von ihnen nicht gefordert.

Auch sonst pflegt man auf der Bühne nur sehr wenig Rücksicht auf die gute Sitte zu nehmen. Es kommt heute noch vor, daß ein Schauspieler minutenlang mit bedecktem Kopfe im geschlossenen Zimmer umhergeht. Und daß er seinen Hut erst beim Betreten des Zimmers lüftet, ist allgemeiner Brauch. Eine Garderobe und ihre praktische Verwendung kennt der Schauspieler im allgemeinen nicht. Und wie häufig wird es vergessen, daß sich Eintretende und Anwesende begrüßen, auch wenn es nicht ausdrücklich in den Weisungen gebucht ist. Zum mindesten muß doch ein Blick oder irgendeine Gebärde Rechenschaft davon geben, daß der Eintretende die schon Anwesenden bemerkt hat und umgekehrt.

Daß es schließlich noch zu den Aufgaben des Regisseurs gehört, die Haltung und Manieren seiner Schauspieler zu kontrollieren und gegebe-

nenfalls zu korrigieren, ist selbstverständlich. Dennoch geht es beim Essen und Trinken, beim Anzünden der Zigarren oder Zigaretten, beim Handküssen, beim Gebrauch des Fächers, der Schleppe, des Taschentuchs und so weiter auf der Bühne durchaus nicht immer gesellschaftsmäßig zu.

* *
*

Ferner mögen hier noch einige Dinge kurz berührt werden, die nicht unmittelbar in die Regietätigkeit gehören, deren sehr wünschenswerte Abstellung aber doch in erster Linie nur der Regisseur zu bewerkstelligen vermag. Ich meine das Herausrufen der Schauspieler auf offener Szene, die Dacapos einzelner Gesangsnummern in Possen, Operetten und Opern und die Zwischenaktsmusik.

Kein Mensch wird dem Publikum einen spontanen Applaus vor offenem Vorhang verargen oder gar verbieten. Nur quittiere der Künstler dafür hinter der Szene und schenke uns seine mehr oder weniger eckige Verbeugung. Er zerreißt dadurch das Gesamtbild und stört die Illusion. Ein Schauspieler, der es fertig bringt, im höchsten Affekt davonzustürzen und gleich darauf mit mildem Lächeln, die rechte Hand auf der Magengegend, für den Beifall des Hauses zu kratzfüßeln, handelt schon dem Dichter gegenüber geschmacklos. Ganz davon abgesehen, daß er dadurch seinen Mitspielern immer sehr peinliche Sekunden bereitet.

Der Regisseur hätte also diese Unsitte aus rein künstlerischen Gründen zu verbieten.

Überhaupt sollte er, für gewöhnlich wenigstens, auch nach den Aktschlüssen den Vorhang nicht wieder heben lassen. Die Art und Weise, wie sich die Schauspieler für den Applaus durch Verbeugungen erkenntlich zeigen, steht fast niemals im Einklang mit der eben noch dargestellten Rolle. Der Künstler dankt in jedem Falle mit den Ausdrucksmitteln des modernen Gesellschaftsmenschen. Und das ist unkünstlerisch, also unangebracht. Er hat auf den Brettern nur als diese oder jene ganz bestimmte Dichterfigur zu erscheinen. Wenn er nun aber nach jedem Aktschluß im wahrsten Sinne aus der Rolle fällt, so stört er den Eindruck der durch ihn verkörperten dramatischen Persönlichkeit und ihrer Handlungsweise. In der Schauspielkunst, wo Künstler und Werk dieselbe Körperlichkeit haben, muß der Menschendarsteller um so peinlicher darauf bedacht sein, nicht aus der Scheinwelt der Bühne herauszugleiten, indem er nach Belieben zuzeiten die Rolle aus- und den Künstler oder, wenn man will, den Menschen einschaltet. Schließlich sieht man doch auch kaum einen triftigen Grund dafür ein, warum der Mime, der doch nur einen, allerdings wesentlichen Teil des gesamten Bühnenorganismus darstellt, nach jedem Akt persönlich die Huldigungen der Zuschauer entgegennehmen und so all die Anteile der übrigen Faktoren im

Theatergetriebe und besonders die dem Dichter zukommende Dankesschuld auf seinen Scheitel häufen soll.

Das Vornehmste ist und bleibt, wenn die Scheidung der idealen Welt des Darstellers von der realen Welt des Zuschauers ganz reinlich vollzogen und — wie im Burgtheater und bei Otto Brahm — überhaupt nicht gedankt wird. Dann fällt es ja ohnehin weg, daß schließlich auch der Regisseur im Smoking inmitten der kostümierten Darsteller erscheint und ein ebenso lächerliches wie unwürdiges Bild abgibt.

Gerade wie den Hervorruf würde der wahre Kunstfreund gewiß gern auch das Dacapo beliebter Gesangsnummern aus ästhetischen Rücksichten vermieden sehen. Das Verlangen nach sofortigem Wiederholen von Einzelheiten, das manchmal gewiß den allerbesten Regungen des Publikums entspricht und für den Autor und vortragenden Künstler etwas sehr Schmeichelhaftes in sich trägt, hat aber seine Gefahren, die den einen großen Vorzug, beim zweimaligen Hören noch mehr in die Feinheiten und damit in das Verständnis der Leistung eindringen zu können, mindestens wettmachen. Eine im wahrsten Sinne spontane Wirkung erzielt eine Leistung des reproduzierenden Künstlers nur beim ersten Genuß. Das zweitemal liefert, abgesehen von unbedeutenden Varianten, ja immer nur eine Wiederholung des ersten Males: also, wenn man will, eine Kopie, eine Nachahmung.

Man braucht dabei gar nicht einmal an den schauspielerisch total unfähigen früheren Opernsänger Bötel zu denken, der in den üblichen Dacapos der Troubadour-Stretta stets bei derselben Note automatenhaft das Schwert zog und jedesmal zum Schluß mit erhobenen Armen davonstürzte. Auch der wirkliche Künstler hat sich die Art seiner Darstellung so festgegründet und so genau zurechtgelegt, daß er uns immer dasselbe oder wenigstens ein ganz ähnliches Bild gibt, sich also tatsächlich wiederholt. Und hierin liegt ein abspannendes, die Wirkung beeinträchtigendes Moment. Die Einzelheiten in den Mienen und Bewegungen, namentlich einige charakteristische, die ja immer da sind und auch immer da sein müssen, scheinen uns zum zweiten Male um eine Nuance stereotyper, gemachter, konstruierter. Der Reiz der Neuheit, des Originalen, der Eindruck des aus dem Augenblick Geborenen fehlt. Im Konzertsaal ist es daher aus guten Gründen in der letzten Zeit Mode geworden, die applaudierten Vorträge nicht einfach zu wiederholen, sondern an dem betreffenden Abend noch nicht gehörte Kunstwerke als Zugabe folgen zu lassen. Hat uns aber einmal eine Kunstleistung derart angesprochen, daß wir sie von neuem hören möchten, so sollten wir sie, wenn es uns auf das Werk selbst und nicht etwa auf die ganz besondere Interpretationsmanier des Vortragenden ankommt, von einem andern Künstler darstellen lassen. Wir genießen auf diese Weise

ein und dasselbe Kunstwerk im Spiegel mehrerer künstlerisch empfindender Individualitäten, was natürlicherweise für uns selbst eine Vertiefung des Gesamteindrucks, also eine Erhöhung des Genusses zur Folge hat. Es ist daher bedeutend fruchtbarer, sich ein wertvolles Drama auf verschiedenen Bühnen, als mehrfach hintereinander auf derselben Bühne anzusehen.

Im Theater ergeben dann die Wiederholungen einzelner Gesangsnummern noch den Mißstand, daß die Handlung unterbrochen wird und für kürzere oder längere Zeit ganz zum Stillstand kommt. Nun ist allerdings bei den meisten Operetten und Possen, ja auch bei manchen Opern in diesem Sinne nicht viel zu verlieren. Wenn aber der Lohengrin in der Pariser Großen Oper nach dem stürmisch applaudierten Schwanenliede von neuem den Fuß in den Nachen stellt und den heiligen Vogel nochmals segnend entläßt, während doch die übrigen Herrschaften schon sehr ungeduldig auf sein Eingreifen warten, so haben wir es mit einer ästhetischen Ungeheuerlichkeit zu tun, die bei der Theaterleitung und bei dem Sänger nicht nur die wünschenswerte Kenntnis des Wagnerschen Kunstprinzips, sondern überhaupt ganz allgemein den nötigen Geschmack vermissen läßt.

Bekanntlich hat man die Zwischenaktmusiken im Schauspiel jetzt mehr und mehr aufgegeben, wenigstens in Berlin und in den größeren reichsdeutschen Provinzstädten. Und das mit Recht.

Die Ouvertüre und die Zwischenspiele erhalten ja nur dann eine künstlerische Berechtigung, wenn die Musik der im Stücke angeschlagenen Stimmung Rechnung trägt. Und das dürfte ganz wohl nur dann erreicht werden, wenn sie von einem kongenialen Künstler gerade für das bestimmte Stück und für die bestimmten Akte komponiert ist. In jedem andern Falle wirkt sie als nicht zur Sache gehörige, unorganische Zugabe stimmungstörend. Doch darf man immerhin nicht verkennen, daß eine möglichst passend gewählte Einleitungsmusik (Ouvertüre) meist noch das kleinere Übel gegenüber der Störung darstellt, die das Zuspätkommen der Besucher, ihre Zerstreutheit und Unruhe in den ersten Minuten nach Einnehmen der Sitze hervorzurufen pflegen. Das Vorspiel gibt dem abgehetzt ins Theater eilenden Geschäftsmann vielleicht die nötige Gelegenheit, sich vor Beginn des Kunstgenusses wenigstens einigermaßen zu sammeln. Es ist bei der Schwerfälligkeit und Unempfänglichkeit des heutigen Publikums keine leichte Aufgabe, dieses Sammelsurium von Menschen verschiedensten Bildungsgrades und verschiedenster Berufsklassen gemeinsam über die ästhetische Schwelle, über die Schwelle der Aufmerksamkeit und des Gefallens zu bringen.

Die musikalischen Zwischenakte sollten aber unbedingt ausfallen. Und wenn Gutzkow in einem Briefe an Friedrich Haase (1870) meint, „der Erfolg würde für die Wiederaufnahme dieses Stückes

lohnender sein, wenn die Zwischenaktmusik nicht aufgegeben wäre, die das Gute hat, die weise Kritik auf die Dauer des herabgelassenen Vorhangs nicht aufkommen zu lassen", und damit sagen will, daß längere Reflexionen innerhalb des Stückes den wahren Kunstgenuß beeinflussen, so liegt darin ein gut Teil Richtiges. Kritische Erwägungen, namentlich wenn sie zu einem negativen Resultat führen, dürften aber kaum durch irgendeine indifferente Musik erheblich beeinträchtigt oder gar verhindert werden. Das viel bessere Mittel besteht in der Einrichtung möglichst kurzer Zwischenakte. Denn lange Pausen ohne Musik sind wohl noch schrecklicher als lange Pausen mit Musik. Allerdings werden ja ausgedehntere Zwischenakte mit dem weiteren Fortschreiten der Bühnentechnik und bei einer größeren Geschicklichkeit der Regie bald auch an kleineren Theatern so gut wie ganz verschwinden. Eine einzige längere Pause, etwa in der Mitte des Stückes, dürfte dann dem Erholungs- und Flirtbedürfnis des Publikums genügen.

Übrigens hat Oscar Bie in der Zeitschrift Das Theater seine Bedenken gegen die Zwischenaktmusik einmal sehr geistreich formuliert, wenn er sagt:

„Ich habe zwei Gründe. Zuerst einen künstlerischen. Ich kann vor und hinter dem Drama Malerei, Plastik, Bau, schöne Möbel, elegante Damen, Gesellschaftsreize des Publikums ver-

tragen — aber nicht eine zweite bewegliche Kunst. Das schließt sich dem Gefühl nach aus. Ich sitze bei der Gluck-Ouvertüre auf einem andern Sessel als bei der Elektra. Und muß dennoch den Platz behalten. Da widerstrebt etwas in mir. Ich kann mich nicht umstellen, ohne daß eine Kunst Schaden erleidet. Dekorativ kann die Musik auf mich nur wirken, wenn ich sie in einem Sommergarten nicht zu hören brauche, oder wenn sie melodramatisch unterklingt, oder wenn ich süß einschlafe und süß erwache. Aber Stimmung für ein Drama macht sie mir nicht. Ist das Drama schlecht, so nützt es nichts; ist es gut, brauche ich sie nicht. Ist Musik und Drama gut, so hängt der Rock und die Weste nebeneinander. Es hat etwas Unreinliches für die Empfindung.

Und zweitens: Die Zwischenaktmusiker spielen meist nicht gut. Der Musiker verträgt nur gute Musik. Schlechte ist schlimmer als gar keine. Er windet sich, statt in Stimmung zu kommen. Das ist der technische Gegengrund, der von einer entsetzlichen Wichtigkeit ist. Ich bin — wenn ich gefragt werde — für einige Harfen- oder Flötenklänge als Einleitung zu Pelleas, wenn möglich solo, für einige Tonfarben im Stück, nur ganz fern und gobelinhaft, außer wo die Musik eine konkrete Rolle spielt, sonst nichts, und je weniger, desto besser. Man beobachtet, daß sich rein literarische Naturen in der Wahl dieser Musik vollständig vergreifen. Ich liebe die Musik zu sehr, um sie guten

Dramen als Vorreiter und Nachreiter dienen zu sehen, so wie ich die Literatur zu sehr liebe, um mich für einen schlechten Operntext mit guter Musik noch begeistern zu können.“

XII

Der Schauspieler hat Gedanken und Gefühle zu übermitteln: die Gedanken in möglichst großer Schärfe und deshalb leicht faßlich, unterstützt und unterstrichen durch gewisse Ausdrucksmittel der körperlichen Beredsamkeit — die Gefühle auf Grund der durch die Handlung gebotenen äußeren und inneren Erlebnisse, mit Hilfe des Sprechtones, der Gebärden und Mimik. Bewußtseinsvorgänge also, die vom Dichter ohne weiteres gefordert werden: klar erfaßte seelische Phänomene in möglichst klar gegebener Darstellung. Irgendeine Person des Stückes hat zum Beispiel infolge widriger Geschehnisse Trauer zu empfinden und bringt dieses Gefühl in angemessener Weise zum Ausdruck.

Mit diesen Ausdrucksmöglichkeiten, die wir als primäre bezeichnen können, reicht nun aber der moderne Schauspieler nicht ohne weiteres aus. Es gibt vielmehr innerhalb des Chaos von Erlebnissen und Gefühlen noch seelische Vorgänge verschiedenster Art, die vom Schauspieler mehr als sonst mitschöpferische Qualitäten verlangen:

Dinge, die wohl im Werk selbst begründet sind, die der Dichter aber nicht unbedingt festgelegt hat, die also von der Bühnendarstellung mehr oder weniger selbständig gesucht und gleichsam gehoben werden müssen. Es sind dies Phänomene, die sich uns in gewissen Äußerungen des Unterbewußtseins offenbaren.

Der geistvolle Wiener Psychiater Siegmund Freud hat in seinem ausgezeichneten Buche Psychopatologie des Alltags des Näheren davon gehandelt. Jeder Schauspieler sollte es lesen. Es bietet mit vortrefflichen Beispielen sehr vorsichtige und doch meist überzeugende Schlußfolgerungen. Vor allem gibt der Abschnitt von den sogenannten Symptomhandlungen sehr viel Anregungen für die ebenbürtige Darstellung differenzierter, in der Tiefe des Seelenlebens ruhender, oft nur dunkel empfindbarer Probleme.

Freud versteht unter Symptomhandlungen Zufallshandlungen des einzelnen Menschen, die etwas zum Ausdruck bringen, was der Täter selbst nicht in ihnen vermutet, und was er in der Regel nicht mitzuteilen, sondern für sich zu behalten wünscht. Einige Beispiele aus dem angeführten Buche mögen dies etwas näher erläutern.

Eine junge Frau erzählte dem Verfasser während einer Konsultation, daß sie sich am Tage vorher beim Nägelschneiden verletzt habe, während sie das feine Häutchen im Nagelbett abtragen wollte. Es war der Ringfinger, an dem das kleine

Unglück geschah: der Finger also, an dem man den Ehering trägt. Und zwar an ihrem Hochzeitstage, was der Verletzung des feinen Häutchens einen ganz bestimmten, leicht zu erratenden Sinn gibt. Auch erzählte sie gleichzeitig einen Traum, der auf die Ungeschicklichkeit ihres Mannes und auf ihre Anästhesie als Frau anspielt. Es war also der Ringfinger der linken Hand, an dem sie sich verletzte und nicht der rechten, wo man doch sonst den Ehering zu tragen pflegt. Ihr Mann ist aber Jurist und Doktor der Rechte, ihre Neigung hatte jedoch als Mädchen einem Arzt gehört, den man in Wien scherzhaft als Doktor der Linke bezeichnet. Auch hat ja eine Ehe zur linken Hand ihre ganz bestimmte Bedeutung . . .

Dies zur Erläuterung des psychischen Problems an sich.

Wie man nun eine solche Symptomhandlung als Darstellungsmittel auf der modernen Bühne verwenden kann, mag ein anderes Beispiel zeigen, das Professor Freud ebenfalls in seinem Werke mitteilt. Ein Bekannter von ihm hatte Gelegenheit, Eleonore Duse in der tragenden Rolle eines Ehebruchdramas zu sehen. Sie hat eben die entscheidende Auseinandersetzung mit ihrem Manne gehabt und wartet nun, daß sich der Versucher nähert. Während dieser Augenblicke spielt sie nervös mit ihrem Ehering, zieht ihn ab, steckt ihn wieder auf, dreht ihn am Finger herum und so fort. Sie ist offenbar reif für den Andern.

Diese sogenannten Symptomhandlungen sind deshalb von so großer Wichtigkeit für den modernen Schauspieler, weil der betreffende Täter zwar selbst von einer damit verknüpften Absicht nichts weiß, sich die Handlungen also nicht anrechnet und nicht verantwortlich erscheint — der Andere (der Zuschauer) sie dagegen als wichtige Symptome innerer Vorgänge erkennt und zu Schlüssen über die Absichten und Gesinnungen des betreffenden Täters verwertet, das heißt mehr von den psychischen Vorgängen erfährt, als dieser selbst weiß, selbst zuzugeben bereit ist und mitgeteilt zu haben glaubt. Der Zuschauer ist hier also wieder einmal klüger als die Person der Handlung, worauf es ja für die Bühnenkunst wesentlich ankommt.

Solche schauspielerischen Nuancen sind deshalb bei sicherer Ausführung außerordentlich wirksam. Sie vermögen die seelische Situation eines Charakters und seiner daraus folgenden Maßnahmen oft wie im Blitzfeuer zu erhellen, wenn alle direkten Darstellungsmittel, als zu grobschlächtig und aufdringlich, versagen. Sie bereiten auf Dinge vor, die bühnenmäßig vorbereitet werden müssen, die aber nicht gleich in den Mittelpunkt des Interesses geschoben werden dürfen. Sie sollen zwar vernehmlich, aber nur leise anklingen: von etwas künden, was sich hinter der starren Bewußtseinsgrenze bewegt.

Diese Art von Darstellungsphänomene liegt also gleichsam in einer andern Dimension, weil

ja auch die Motive einer andern seelischen Sphäre angehören. Sie verlangt deshalb naturgemäß vom Schauspieler auch andere Wertungen. Und es bedarf eines ganz subtilen und sehr sicheren darstellerischen Könnens, um diese gleichsam verschleierten Vorgänge aufnahmefähig zu machen, das heißt sehr diskret und doch deutlich (deutbar) auszugeben — um vor allem zum Ausdruck zu bringen, daß sie gleichsam aus einem andern Querschnitt der Persönlichkeit stammen. Die betreffenden Ausdrucksformen müssen wie von Patina überdeckt erscheinen.

Besonders schwierig wird das Darstellungsproblem nun jedesmal dann, wenn der Schauspieler aus beiden Sphären gleichzeitig schöpfen muß. Und dies wird ja meistens der Fall sein, da Unterbewußtseinshandlungen hauptsächlich nur bei gleichzeitigen Bewußtseinshandlungen vorkommen. Das vorhin erwähnte Beispiel der Duse läßt ohne weiteres erkennen, wie hier zwei Darstellungsphänomene neben- oder besser übereinander lagern, also gleichzeitig bewältigt werden müssen — wie ein bewußt durchlebter mit einem unbewußt durchlebten Seelenvorgang gleichzeitig zu künstlerischem Ausdruck kommen muß.

Die erregte Aussprache zwischen den beiden Ehegatten ist vorüber. Der Mann hat das Zimmer verlassen. Der Bruch ist vollzogen. Der Dichter wünscht jetzt eine größere Pause, weil die Szene ausklingen muß; in der Frau kreuzen sich zu-

nächst noch die verschiedensten Gefühle, allmählich wird sie dann aber ruhiger. Dies ist für eine gute Schauspielerin nicht allzu schwer darzustellen. Sie wird wahrscheinlich noch ein paar erregte Gänge machen, dann irgendwo angelehnt stehen bleiben, mit äußerer Ruhe ins Publikum sehen und ihre Empfindungen mimisch abspiegeln lassen. Nun soll aber nicht nur die eine Szene ausklingen, sondern auch eine neue Szene anklingen. Die Frau erwartet den Verführer und erwartet ihn als willigen Gegenstand. Dies muß ebenfalls irgendwie angedeutet werden: die Duse spielt mit ihrem Ehering.

Mit der instinktiven Sicherheit des genialen Schauspielers findet sie also nicht nur zwei sicher wirkende Darstellungsmittel, sondern verlegt sie gleich in verschiedene Dimensionen und gibt damit den Dingen selbst ihre verschiedenen Werte: das Verklingen der dem Publikum in ihrer ganzen Deutlichkeit vorgespielten Eheszene macht sie mit verhältnismäßig einfachen, geraden Mitteln einer primären Darstellungsart ab — die Einleitung der noch im Dunkel der nächsten Zukunft liegenden Verführung aber gibt sie mit einer diskret ausgeführten Symptomhandlung, also mit den verschleierten Mitteln einer sekundären Darstellungsart wieder.

Auch aus meiner eigenen Regiepraxis möchte ich einige Beispiele erwähnen, die uns dann noch etwas weiter führen werden.

Strindberg schreibt für den ersten Akt seines

Dramas Totentanz vor, daß draußen auf dem Walle ein Artillerieposten mit gezogenem Säbel auf und ab gehen soll. Selbstverständlich wird ein einigermaßen geschickter Regisseur den Mann nicht wahllos hin- und herlaufen lassen, sondern aus dem Gang der Handlung die richtigen Augenblicke entnehmen, wo die jedesmal stark wirkende Gestalt des Soldaten hinter der großen Glastür des Turmzimmers sichtbar zu werden und wo er wieder hinter den Mauern zu verschwinden hat.

Der Kapitän der Festungsartillerie und seine Frau Alice sitzen mit aufgehendem Vorhang gelangweilt da, in einem runden, alten Festungsturm, der jetzt als Wohnung dient. Er am Fenster auf einer kleinen Erhöhung, sie weit davon weg am Tisch. Hin und wieder fällt eine unfreundliche Bemerkung. Die beiden hassen sich so, daß sie nicht voneinander los können, daß sie sich im Haß lieben. Sie sind durch ein unentrinnbares Schicksal und durch ein langes Zusammenleben aneinandergeschmiedet. Nur der Tod kann sie trennen: der Tod als Erlöser. Inzwischen warten sie dem Tode entgegen, quälen sich dem Tode entgegen. Denn wie es zur Trennung nicht reicht, reicht es auch nicht zum gleichgültigen Miteinandersein, dem dritten Möglichen. Dennoch will der Kapitän die silberne Hochzeit feiern und beauftragt seine Frau, den nötigen Wein zu besorgen.

Während Alice bisher mit unheimlicher Ruhe in ihrem Lehnstuhl gesessen hat, springt sie jetzt

plötzlich auf und wirft die Worte zum Kapitän hinüber: „Beabsichtigst du sie wirklich zu feiern?“ Darauf der Kapitän: „Ja natürlich!“ Und Alice: „Es wäre natürlicher, wir verbergen unser Elend, unser fünfundzwanzigjähriges Elend.“ Der Kapitän: „Liebe Alice, elend ist es gewesen, aber wir haben es bisweilen auch nett gehabt! Und man muß die kurze Zeit benutzen, denn nachher ist es aus.“ Alice: „Ist es aus? Wenn es so wäre!“ Der Kapitän: „Es ist aus! Nur so viel, wie man auf einer Schiebkarre hinausfahren und aufs Gartenbeet legen kann.“ Alice: „Und so viel Lärm um ein Gartenbeet!“ Der Kapitän: „Ja, so ist es; ich hab's nicht gemacht!“ Alice: „So viel Lärm!“

Jetzt wünscht Strindberg eine Pause, die ich nun folgendermaßen ausfüllen ließ: Mit den letzten Worten geht Alice hastig nach hinten, dem Tore zu, dessen beide Flügeltüren weit offen stehen. Als sie die Schwelle betritt, hält sie plötzlich inne. Der Posten schlendert gerade vorüber. Sie tritt nicht auf die Bastion hinaus. Ein paar tiefe Atemzüge, ein langer Blick aufs Meer und sie geht wieder ins Zimmer. Sie ist gefangen und kann nicht heraus. Und die unerquickliche Unterhaltung nimmt tropfenweise ihren Fortgang.

Ein anderes Beispiel aus derselben Inszenierung:

Der Kapitän ist von einem Schlaganfall getroffen, als er in wüster Stimmung einen Tanz aufgeführt hat. Er will sich aber nicht ins Schlaf-

zimmer bringen lassen, sondern die Nacht auf der Chaiselongue liegen und bittet Kurt, den Dritten in diesem seltsamen Verhältnis, bei ihm zu wachen. Ein Gespräch über alle möglichen Probleme schleppt sich mühsam dahin. Endlich löscht Kurt die Lampe, und die beiden wünschen sich gute Nacht. Draußen ist's mondhell. Der Wind pfeift, so daß sich der Posten fest in seinen Mantel gehüllt und die Kapuze hochgezogen hat. Langsam schleicht er vorüber. Da bleibt er plötzlich in Höhe des Tores stehen und horcht. Aber kein menschlicher Laut dringt aus dem Zimmer. Und langsam kommt er auf das Tor zu, legt Arme und Kopf dicht an die Scheiben und sieht unbeweglich ins Zimmer . . . Der Tod . . . Über dieser Erscheinung fällt der Vorhang. Der erste Akt ist aus.

Im Buche schließt er mit dem einfachen Gute-Nacht-Wünschen der beiden Männer. Es schien mir aber nötig, gleichsam als kräftige Stütze der dichterischen Idee, gerade hier vor dem ersten großen Einschnitt ein stark wirkendes Symbol einzufügen. Und da die beiden Hauptdarsteller auf der Szene im Begriffe sind, einzuschlafen und damit die Pose absoluter Ruhe eingenommen haben, muß der Regisseur zu einem Darstellungsmittel außerhalb der eigentlichen Szene greifen. Die Symptomhandlung wird also hier von einer dritten, unbeteiligten Person ausgeführt und ist überhaupt keine Symptomhandlung an sich, sondern nur in ihrem bestimmten Verhältnis zu der betreffenden

Szene und zum ganzen Stück. Der Soldat hat den weiten Mantel als Schutz gegen die Kälte angezogen. Als er wieder einmal über die Bastion schlendert, ist es im Kapitänzimmer still. Und nur aus reiner Neugierde, vielleicht auch ohne viel zu denken, tritt er ans Tor und lugt durch die Scheiben.

Man sieht aus diesen wenigen Beispielen, wie hier für sinnvolle und wirksame Darstellungsnuancen noch ein weites Feld ist, das von der modernen Regiekunst noch viel zu wenig angebaut wird. Jeder Regisseur hat gewiß schon bei der Ausarbeitung des Buches, namentlich bei modernen Stücken, leere Stellen gefunden: Stellen, wo sich das richtige primäre Darstellungsmittel nicht ohne weiteres einstellen will. Bei solchen Gelegenheiten werden Einfälle aus dem Gebiete der Symptomhandlungen oft über die Schwierigkeit hinweghelfen.

XIII

Hat der Regisseur sich mit dem Inhalt des Stückes derart vertraut gemacht, daß er den inneren und äußeren Verlauf völlig beherrscht, so schreitet er vom ästhetisch-intellektuellen zum ästhetisch-praktischen Teil seiner Aufgabe fort und stellt sich noch vor Beginn der Einstudierung das maßgebende Regiebuch her.

Wenigstens ist dies vielfach, wenn auch nicht allseitig Brauch. Es gibt nämlich Regisseure, die da behaupten, die szenischen Vorgänge nach der eingehenden Durcharbeitung der Dichtung bis in alle Einzelheiten so fest umgriffen und so sicher ausgeprägt zu haben, daß sie keiner schriftlichen Fixierung des Geschauten und Gewollten oder höchstens nur einiger kurzer Notizen bedürfen.

Ich kann mir so etwas nicht recht vorstellen, habe vielmehr allen Grund zu glauben, daß hier Bequemlichkeit oder Zeitmangel oder gar die Unfähigkeit, die Bühnenerscheinung im Geiste mit Sicherheit plastisch zu erleben, die Ursachen sind. Für einfache Dialogstücke mit kleinem Personal

mag es ja hingehen, daß ein routinierter und schlagfertiger Regisseur eine halbwegs anständige Leistung improvisiert. Es ist aber einfach ausgeschlossen, einen großen Klassiker mit dem umfangreichen und spröden Apparat kompliziertester Ensemble- und Massenszenen und mit all den technischen Schwierigkeiten ohne genaueste Ausarbeitung des künstlerischen Planes, ohne folgerichtiges Abwägen der verschiedenen Ausdrucksmittel und entsprechende Vorarbeiten mit den Abteilungsvorständen zu inszenieren. An einem deutschen Theater mit der hier üblichen geringen Probenzahl schon gar nicht. Und dann sind doch die Schauspieler lebende Menschen mit hochgespannten Nerven und leicht erregbarem Gemütsleben, die sich nicht als Versuchsobjekte einer unklaren Regie benutzen lassen, ohne das bißchen Spiellust, was sie sich in der Fron des Repertoirs gerettet haben, auch noch einzubüßen. Sie können vielmehr verlangen, daß der Regisseur mit Beginn der ersten Probe wenigstens in allen grundlegenden Fragen genau weiß, was er will — daß er das Ensemble nicht stundenlang im Konversationszimmer oder in den Bühnengängen warten läßt, weil er sich mit dem Maschinenmeister oder irgendeinem andern Beamten des technischen Betriebes nicht einigen kann — daß Szenen beim Arrangieren nicht immer wiederholt werden müssen, weil die Stellungen nicht richtig ausgehen oder überhaupt unklar bleiben.

Zwar behauptet Professor Gregori in einem Aufsatz des Kunstwarts, daß „die Arrangierprobe durchaus den Eindruck des Chaotischen machen dürfe, aus dem sich nach und nach das künstlerische Gebilde entwickle". Ich habe selten etwas Gefährlicheres über unsere Kunst gelesen. Das ist ja gerade, als wenn ein General sein Lehrbuch der modernen Strategie mit der Bemerkung einleiten würde, daß der Aufmarsch zur Schlacht in wildester Regellosigkeit vor sich gehen müsse und der Führer erst während des Aufmarsches seine taktischen Entscheidungen zu bilden habe. Im Gegenteil. Wie man den Operationsplan eines Feldzuges gar nicht bewußt genug vorbereiten und festlegen kann, wird auch die einzelne Inszenierung nicht zu eingehend überlegt, nicht zu peinlich aufgerissen werden können. Je planvoller schon die Arrangierproben verlaufen, um so williger und interessierter folgen die Schauspieler, um so weniger haben sie Gelegenheit, mit eigenen Arrangementsvorschlägen hervorzutreten und rein persönliche Vorteile zu erringen und um so leichter wird es ihnen, im Studium ihrer Rollen fortzufahren, weil sie aus der sicher gegründeten Anlage des Stückes jetzt ohne weiteres die nötigen Richtlinien zu entnehmen wissen. Außerdem bleibt dem Regisseur auch bei einem sorgfältig ausgearbeiteten Regiebuch immer noch so viel zu überlegen, zu entscheiden und zu begründen, daß sein Wirken auf der Bühne ohnehin die ganze Aufmerksamkeit eines

schlagfertigen und in gutem Sinne routinierten Künstlers erfordert. Alle irgendwie bedeutenden Regisseure fertigen denn auch genaueste Regiebücher an: Reinhardt in Berlin, Gregor in Wien, Stanislawski in Moskau und Carré in Paris inszenieren niemals anders.

Das Regiebuch soll den Plan für die Erscheinung des Werkes auf der Szene liefern, gleichsam den Grundriß, über den sich die dramatische Dichtung erheben soll. Es enthält, zumeist auf den weißen Blättern, mit denen es durchschossen wurde, im Großen und Ganzen etwa folgendes:

1. Den genauen, endgültigen Aufführungstext mit allen Strichen, Umstellungen und Zusätzen, der zugleich für das Soufflierbuch und für das Rollenmaterial maßgebend ist.

2. Alle die Dinge und Verrichtungen, die beim Aufgehen des Vorhanges fertig oder vorbereitet sein müssen: das heißt für jeden Akt den Dekorationsplan (Grundriß) mit genauer Angabe der gewünschten Dekorationen, mit genauer Einzeichnung sämtlicher Gegenstände und mit der deutlichen Beschreibung aller übrigen dekorativen Ausstattungen, der Portièren, Teppiche, Tischdecken, Bilder und sonstigen Requisiten, vor allem der Möbeln und Beleuchtungskörper. Hierbei ist besonders zu vermerken, welche Gegenstände in den einzelnen Akten unmittelbare Darstellungswerte, welche Gegenstände, um den Bühnenausdruck zu gebrauchen, ein Spiel haben. Da muß

irgendein Kleidungsstück an einem bestimmten Haken hängen oder ein Feuerzeug, eine Glocke an bestimmter Stelle sein. Da muß ein zum Zerschlagen vorbereiteter Sessel den ganz bestimmten Platz oder ein Kasten zur späteren Aufnahme eines Requisits die vorgeschriebene Größe haben. Da muß verzeichnet sein, daß ein bestimmtes Fenster praktikabel herzurichten ist, damit dem Schauspieler nachher keine Schwierigkeiten entstehen, wodurch die Wirkung einer ganzen Szene gefährdet werden kann. Schließlich hat der Regisseur noch die Art und die Intensität der Beleuchtung und die Vorkehrungen für gewisse Lichteffekte, wie zum Beispiel einen durchs Fenster einfallenden Mondschein festzulegen — gegebenenfalls auch den Charakter der Bühnenmusik und die Art ihrer Ausführung zu bestimmen, die dann der Kapellmeister auszuwählen oder zu komponieren hat.

3. Alle die Verrichtungen, die im Laufe des Stückes von den Bühnenbeamten, vom Inspizienten, Theatermeister, Beleuchter und von ihren Arbeitern zu geschehen haben. Namentlich jede Veränderung in der Beleuchtung: wenn es dunkler oder heller werden soll, wenn der Mondschein einzuziehen ist, die Morgenröte aufzutreten hat. Ferner alle Veränderungen der Dekorationen im Ganzen und im Einzelnen: das Anheben der Versenkungen und des Flugwerks — alle Geräusche hinter der Szene, wie Musik, Stimmen, Schüsse und so weiter, Schneefall, Wind und Donner —

stumme Szenen, die hinter dem eigentlichen Spielplatz vor sich gehen, wenn zum Beispiel jemand am Fenster vorüberzugehen hat — den Auftritt der einzelnen Personen und schließlich alle Requisiten, die durch die Darsteller mit auf die Szene gebracht werden müssen, um hier im Verlauf der Handlung später irgendeine Rolle zu haben, zum Beispiel ein Zigarrenetui in der Brusttasche, einen Koffer mit Inhalt. Und schließlich alle die Funktionen, die irgendeinen Effekt hinter der Szene zur Folge haben: zum Beispiel das Drücken auf den Knopf der elektrischen Klingel, das Spielen auf dem Klavier, oder das Verbrennen von Papier im offenen Kamin, wobei der Beleuchter das Feuer aufflammen lassen muß.

4. Alle besonderen Regieanordnungen für die darstellenden Personen. Zum Beispiel charakteristische Angaben über die Maske und die Kleidung, mit den vielleicht notwendigen Veränderungen im Laufe des Stückes. Vor allem aber die Stellungen der Schauspieler innerhalb der Szene und zueinander, was am besten durch einfache, übersichtliche Grundrißskizzen mit knappen, aber klaren Beschreibungen geschieht. Also nicht nur die Bewegungen, die hervorragende Darstellungswerte besitzen, wenn zum Beispiel ein bestimmter Schauspieler bei einer bestimmten Textstelle an einem bestimmten Ort, etwa am Büfett zu stehen, wenn er zum Fenster zu gehen und den Flügel zu öffnen oder im Kamin ein Scheit nachzulegen hat, son-

dern schlechthin alle Gruppierungen innerhalb der handelnden Personen, also auch alle irgendwie bedeutsamen Veränderungen in der Struktur der Massen. Diese strategische Aufgabe des Regisseurs ist, so schwierig und zeitraubend sie auch sein mag, für eine folgerichtige Abwicklung der Proben unerläßlich.

Natürlich wird das Regiebuch, wenn auch in seinen wesentlichen Teilen, so doch nicht in all seiner Vielseitigkeit, Lückenlosigkeit und Treffsicherheit sofort am Schreibtisch hergestellt werden. Selbst bei der peinlichsten Ausarbeitung können gewisse Verschiebungen immer noch dadurch eintreten, daß manche Einzelleistung in der gedachten Form nicht oder nicht genügend wirkt oder daß die Zusammenfassung aller Einzelleistungen nachher in der Praxis nicht das einheitliche Bild liefert, das man sich theoretisch gemacht hat und in der Bünenwirklichkeit zu erzielen wünscht.

Aber auch selbständige Ansichten und Einfälle der Schauspieler können für den Verlauf des Ganzen so wertvoll sein, daß der Regisseur den ursprünglichen Plan danach ändern muß. Den letzten Ausschlag gibt ja doch nicht die Phantasie des Regisseurs und seiner Hilfsarbeiter, sondern allein die Bühnenwirkung, die auf einem sachlichen Zusammenwirken Aller mit Allen beruht. Das Regiebuch ist also erst mit Schluß der letzten Probe vor der Generalprobe endgültig abgeschlossen. Die Generalprobe selbst liefert die Möglichkeit einer

letzten zusammenhängenden Kontrolle. Im übrigen ist sie und nicht die eigentliche Première die erste Aufführung des Stückes.

Da nun ein möglichst genauer Beleg der einzelnen Inszenierung unter allen Umständen wünschenswert, ja geradezu notwendig ist, sollten nach der Erstaufführung auch die Regisseure ein Regiebuch anfertigen oder vom Inspizienten oder Hilfsregisseur anfertigen lassen, die da behaupten, dieses Mittels sonst nicht zu bedürfen. Ebenso wie der technische Leiter stets für jeden Akt eines neuen Stückes nach den Anordnungen des Regisseurs einen sorgfältigen Dekorationsplan aufzureißen hat, der dann für Wiederholungen, namentlich bei längeren Zwischenzeiten, sehr gute Dienste leistet. Auch müssen die Möbel-, Requisiten- und Garderobenzettel jedesmal aufbewahrt werden.

Allerdings sind diese Bögen von Zeit zu Zeit einmal zu revidieren. Man darf nicht vergessen, daß sich der Geschmack und die Mode ändern und der Bestand des gesamten Fundus ergänzt zu werden pflegt. Aus diesem Grunde sind gelegentliche Auffrischungen beliebter älterer Werke ein dringendes Bedürfnis. Zwei gründliche Proben können ein abgespieltes Repertoirstück wieder beleben und den mit der Zeit gesteigerten Ansprüchen des Publikums einigermaßen angleichen.

Solche Neueinstudierungen sind aber nicht mit den Neuinszenierungen zu verwechseln, wie sie in den letzten Jahren, namentlich in größeren

Städten, mit Erfolg durchgeführt wurden. In diesem Falle läßt man irgendeinem klassischen Stücke die Wohltaten einer Erstaufführung angedeihen, bewilligt ganz neue Dekorationen und Kostüme und setzt eine reichliche Anzahl von Proben an — ein Luxus, den sich die kleineren Provinztheater natürlich nur in den seltensten Fällen leisten können.

Es gilt nun vielfach als sehr wünschenswert, daß der Verfasser auf den Proben seines Stückes zugegen ist. Und wenn er sich taktvoll benimmt, kann er hier gewiß von Nutzen sein. Tut er das aber nicht, so sollte der Regisseur seine Mitwirkung einfach nicht zulassen. Er stört in solchem Falle mehr, als er Vorteile bringt.

Wird der Verfasser aber auf den Proben geduldet, so hat er sich im allgemeinen auf private Besprechungen mit dem Leiter der Aufführung, auf ein Zustimmungs- und Vetorecht zu beschränken. Nie oder doch nur in ganz dringenden Fällen sollte er sich direkt an die Schauspieler oder an die technischen Beamten wenden. Er weiß nämlich zu wenig Bescheid, worauf es in den verschiedenen Phasen des Probierens ankommt, um möglichst schnell und praktisch zum Ziel zu gelangen. Auch fehlen ihm meist die Organe und vor allem die Gewandtheit, mit der Bühnenwelt zu verkehren. Er beherrscht die technischen Ausdrücke, die Schlagworte der Bühnensprache nicht oder doch nur ungenügend und

kann sich dem Künstler gar nicht verständlich machen, seine Wünsche, Beobachtungen und Empfindungen gar nicht einmal schlagend genug weitergeben. In der Praxis nützen die schönen Begriffe allein nichts. Da muß sich zur rechten Zeit das Wort, das Schlagwort, einstellen. Und das versteht der Regisseur natürlich viel besser.

Mit Schauspielern ist innerhalb ihrer Kunstübung überhaupt nicht leicht zu verkehren. Und schon deshalb sollte sich der Dichter die größte Reserve auferlegen. Er fährt besser dabei, auch wenn ihm, namentlich auf den ersten Proben, das Herz blutet. Ich habe es immer für praktisch gefunden, wenn der Dichter auf die Arrangierproben kommt und hier die ihm notwendig scheinenden Direktiven gibt, dann das Ensemble mehrere Tage lang allein arbeiten läßt und erst wieder die letzten Proben besucht, um hier und da an dem schon Gestalteten noch auszubessern. Das Andere muß der Regisseur machen: sein Helfer, sein künstlerischer Beirat — der ausführende, verantwortliche Minister der dichterischen Majestät.

Diese seine verantwortungsvolle Stellung dem Verfasser gegenüber zeigt sich besonders auch in der Vollmacht, den gegebenen Text im Sinne der Bühnenwirkung zu ändern oder doch Abweichungen, die sich meist auf Striche oder auch auf Zusätze beziehen, dringend zu erbitten. Ich rede hier nicht von den grundlegenden Bearbeitungen,

sondern von den kleineren Veränderungen des Textes, die die Proben ergeben und letzten Sinnes nur die Proben ergeben können. Hier sollte der Dramatiker nicht prüde sein. Hat er das seltene Glück, einem wirklich erfahrenen und tüchtigen Regisseur zu begegnen, so darf er sich meist in den beruhigenden Gedanken wiegen, daß der Bühnenpraktiker meistens recht behält. In diesem Sinne kann der tüchtige Regisseur aus seiner Kunstpsyche heraus auf den Dichter geradezu anregend wirken. Und so manche notwendige Füllszene, so mancher gute Aktschluß und so manche schlagkräftige Fassung bisher langatmiger Stellen ist auf die Mitarbeit des Regisseurs zurückzuführen, die damit oft wesentlich den Erfolg des Stückes bedingt hat.

Jedenfalls muß den Dramatikern, namentlich den jüngeren unter ihnen, Gelegenheit gegeben werden, mit dem praktischen Theater in Berührung zu kommen und die Bedingungen des Theatermäßigen aus der unmittelbaren Anschauung heraus ableiten und späterhin anwenden, die Wirkungen ihrer Schreibtisch-Phantasien im Ganzen und Einzelnen kontrollieren und erproben zu können. Erst Jahre praktischer Bühnenerfolge oder -nichterfolge — was sich so ziemlich gleich bleibt — bringen den dramatischen Dichter allmählich und dann auch nur bis zu gewissem Grade dahin, den eigentümlichen Verhältnissen der Bühne so weit Rechnung zu tragen, daß er

dem Regisseur schon einen annähernd bühnenfertigen Text zu liefern vermag.

Wie übrigens auch große und reife Dramatiker die szenische Wirkung für die letzte Gestaltung des Textes allein maßgebend sein ließen, können wir leicht mit der Bühnenpraxis Schillers belegen. Nach den Berichten von Augenzeugen pflegte er bis zur Generalprobe an seinen Werken noch mancherlei zu ändern und selbst größere Partien rücksichtslos auszumerzen. Als er zum Beispiel auf einer der letzten Proben erkannt hatte, daß die Aufführung der Jungfrau von Orleans zu lange dauern würde, machte er sich gleich so energisch ans Streichen, daß man ihm förmlich in den Arm fallen mußte. Die Provinzregisseure, die heutzutage den Klassikern zuleibe gehen, um sie für die Nachmittagsvorstellungen zu halben Preisen herzurichten, können sich also auf das Verfahren der Dichter selbst berufen. Nur möchte man ihnen vielfach eine größere Geschicklichkeit und eine bessere Kenntnis vom Organismus des Kunstwerks wünschen, als sie gemeinhin zu betätigen pflegen.

Aus den verschiedensten Gründen muß ja dem Regisseur unbedingt das Recht eingeräumt werden, den Text der Dichtung in diesem oder jenem Sinne zu ändern. Die Bühne mit ihren eigentümlichen Bedingungen verlangt eine Ökonomie, eine Straffheit und Konsequenz in der dramatischen Diktion, wie sie auch der gewiegteste Theater-

dichter nur selten im ersten Wurf zu leisten vermag. Da laufen zunächst Wiederholungen mit unter, die theoretisch gewiß ihre Bedeutung haben, weil sie zum Beispiel verstärkende Elemente enthalten, die aber nachher auf der Bühne keinen Effekt ergeben, so daß die betreffende Stelle die Wirkung nicht nur nicht unterstreicht, sondern geradezu abschwächt. Und dann muß sie unerbittlich fallen. Oder es werden episodisch gedachte, für sich gewiß hübsch erfundene Einzelheiten auf den Brettern plötzlich zu retardierenden Größen, indem sie sich ungebührlich vordrängen und Wichtigeres in den Schatten rücken. Oder es hat ein sehr gewissenhafter Dichter naturalistischen und psychologischen Motivierungen zu viel Raum angewiesen, wo alles zu einer dramatischen Entscheidung drängt. Auch in solchen Fällen muß gestrichen werden.

In unserer heutigen Praxis pflegt man nun die Regisseure der Provinz, wenigstens für das moderne Drama, dieserhalb nicht sonderlich zu bemühen. Die meisten Stücke werden den Bühnen erst im Anschluß an die Uraufführung der Großstadt zugesandt, so daß ihr Wortlaut schon die szenisch erprobte, endgültige Fassung bekommen hat. Um so mehr muß hier aber einmal auf die rücksichtslose Gewohnheit vieler Regisseure verwiesen werden, die auch in solchen vollständig eingerichteten, vom Verfasser ausdrücklich anerkannten Büchern immer noch lustig herumstreichen.

Aus Furcht, ihre literarische Autorität bei den Darstellern und beim Inspizienten zu verlieren, glauben sie auch dann noch allerlei Korrekturen anbringen zu müssen, wenn ein Werk auf den zahlreichen und sorgfältigen Proben, die ihm die größeren hauptstädtischen Bühnen angedeihen lassen können, schon alle Läuterungsprozesse durchgemacht und schließlich die Feuerprobe bestanden hat, so daß nach übereinstimmender Ansicht des Autors, des Regisseurs und der Darsteller kein überflüssiges, der Bühnenwirkung nachteiliges Wort mehr stehen geblieben ist.

Für die Fälle aber, wo der Dramaturg oder Regisseur nun doch einmal ganz selbständig vorzugehen hat, mögen ihn die Worte Max Grubes leiten, mit denen er einmal einen Aufsatz Vom Streichen in der Zeitschrift Bühne und Welt schloß: „Streiche nicht zu viel aus der Theorie heraus, das heißt, warte mindestens die Leseprobe oder die ersten Bühnenproben ab, ehe du dem Dichter mit Mordgedanken zuleibe rückst. Selbst der gewiegteste und erfahrenste Bühnenkenner kann einer vorgefaßten Meinung unterliegen. Man muß wissen, ob man es mit einem Schriftsteller oder einem Dichter zu tun hat. Der Dichter hat unter allen Umständen das Recht, wenigstens erst einmal gehört zu werden, und die Bühne hat die heilige Pflicht, seinen Absichten nicht nur nachzugeben, sondern ihnen nachzugehen, ja nachzuspüren, wo sie etwa vom Beiwerk verborgen sind.

Viel mag dann entfernt werden, aber nur, um den Kern herauszuschälen. Nie darf der Regisseur vergessen, daß er nur der Handlanger des echten Dichters sein darf."

Zuweilen gebietet aber auch die liebe Not gewisse Striche, die sich dann ästhetisch nur mittelbar rechtfertigen lassen, indem hierdurch mißlungenen Effekten vorgebeugt wird. So kann es vorkommen, daß der Regisseur eine wichtigere Rolle bis auf ein Geringes zusammenzustreichen hat, weil ihm dafür ein ungeeigneter Darsteller zugewiesen wurde — daß er Szenen zusammenziehen oder gewisse Partien ganz fallen lassen, daß er Szenen in ganz andere als die vorgeschriebenen Räume verlegen muß, weil seine Bühne die dekorativen Mittel nicht hergibt und der gesamte Apparat nicht schnell und exakt genug arbeitet.

Leider wandeln sich aber an unseren Provinzbühnen diese Notstriche nur allzu häufig in Bequemlichkeitsstriche — wie überhaupt die Textänderungen des Bühnenroutiniers vielfach nur ganz groben Instinkten entspringen oder ganz äußerlichen Gründen unterliegen. Da wünschen beispielsweise Zuschauer und Darsteller gern die letzte Straßenbahn zu benützen oder der Gast will den fahrplanmäßigen Zug zur nächsten Theaterstadt noch erreichen, um dort am andern Morgen rechtzeitig auf der Probe erscheinen zu können, oder man will den gewöhnlichen Theaterabend nicht gern verlängern, überhaupt die ganze Ge-

schichte jedesmal so einfach wie möglich erledigen. Und da ist nichts leichter, als sich unbequeme Szenen, Aufzüge und so weiter mit dem Rotstift vom Halse zu schaffen. Ein so kunstfremdes Gebaren kann natürlich nicht scharf genug zurückgewiesen werden.

Manchmal drängt sich nun aber noch ein Anderer vor, um von ganz besonderen Gesichtspunkten aus Striche oder Korrekturen am Aufführungstext vorzunehmen: es ist dies der offizielle Merker, der polizeilich bestellte Zensor, der aber bekanntlich keinen freien künstlerischen, sondern einen gebundenen Paragraphenstandpunkt einzunehmen und dafür zu sorgen hat, daß die sogenannte öffentliche Ordnung und Sitte nicht gefährdet wird. Er pflegt sich sogar häufig nicht nur auf die Beaufsichtigung des Textes zu beschränken, sondern insofern auch Einfluß auf die Inszenierung selbst zu nehmen, als er das Dramenmanuskript mit der Bemerkung versieht: Wird genehmigt in der Erwartung, daß die Aufführung nicht gegen die guten Sitten verstößt. Ja, es kommt sogar vor, daß er die endgültige Genehmigung einer Aufführung von einer persönlichen Kontrolle der Probe abhängig macht, wo er dann also selbst noch in letzter Stunde die Regie übernimmt.

Anders wie bei uns liegen die Inszenierungsverhältnisse in Frankreich, in Paris. Hier ist der Dichter der Chefregisseur seines Stückes. Er wohnt nicht nur sämtlichen Proben bei, sondern

leitet sie bis ins Letzte und Kleinste, streicht, ändert, macht die nötigen Zusätze selbst und erbittet sich höchstens einmal vom Direktor, vom Regisseur oder vom Träger dieser oder jener Rolle einen Rat. Der Regisseur sinkt hier dann also zu einer Art Hilfskraft herab.

Man wird sich erinnern, daß Verfasser, Regisseur und Darsteller in den ersten Zeiten des griechischen Theaters eine Einheit darstellten — daß hier Schauspieldichter, Schauspieldirektor (Chorführer) und Schauspieler ein und dieselbe Person war. Der alte Thespis mag hier als Beispiel dienen. Und noch im ausgehenden Mittelalter führte der Dramatiker stets auch die Regie seines Stückes. Hans Sachs und seine Nachfolger haben ihre Fastnachtspiele immer selbst inszeniert. Und diese Praxis ist in Frankreich offenbar lebendig geblieben, wo übrigens Molière sogar alle drei Funktionen in seiner Person zu vereinigen wußte.

Das französische System hat neben dem offenbaren Vorzug, daß die Absichten des Dichters viel eindeutiger und vollständiger zur Ausführung gelangen, aber wiederum einen großen Nachteil. Der Dramatiker wird durch seine Bühnentätigkeit zu viel Handwerker und verliert die nötige ideale Ferne. Er steht zu sehr in den praktischen Dingen drin, bleibt auch zu leicht in den Einzelheiten und Kleinigkeiten stecken und läßt dabei das Ganze aus dem Auge: für den Augenblick und für später, für die gerade vorliegende Arbeit und

besonders auch für seine folgenden Werke. Fast immer wird es hier durch die allzu genaue Kenntnis der Bühnenpraxis und Bühnenwirklichkeit zu einer Knebelung des freien künstlerischen Schaffens kommen.

Die Stücke Sardous, der ein glänzender Inszenierer war, liefern in diesem Sinne den allerbesten Beweis. Man spürt im Tun seiner Personen und in der Führung der Szenen nicht nur den Dramatiker, sondern stets auch den Regisseur. Und das ist falsch. Denn den wirklich guten Regisseur soll man gar nicht merken. Wenigstens als Selbstzweck und im einzelnen nicht. Die unauffällige Selbstverständlichkeit der Gesamtleistung gibt uns allein den Maßstab für die richtige Tätigkeit des Leiters.

In Paris sind fünfzig, sechzig, ja achtzig und neunzig Proben keine Seltenheit, fünfundzwanzig bis dreißig aber das mindeste. Dies wird nur aus den Pariser Verhältnissen heraus möglich. Zunächst ist hier der Erfolg das Leben, der Mißerfolg ein- für allemal der Tod des betreffenden Stückes und oft auch des betreffenden Theaters. Es heißt daher keine Mühe scheuen. Auch hat ja die Direktion bei dem geringen Repertoirwechsel der meisten Pariser Theater, die häufig mit einem, höchstens mit zwei oder drei Stücken in der laufender Saison auskommen, Zeit und Muße genug. Und schließlich stellt das französische Theaterpublikum an das Zusammenspiel ganz außer-

gewöhnlich hohe Anforderungen. Bei unserm deutschen System des wechselnden Repertoirs und bei unserm Gastspielbetrieb ist eine derartig ausgiebige Art zu probieren undenkbar. Die Zeit reicht hier kaum für den zehnten Teil der Proben aus.

Beide Methoden haben nun, abgesehen von ihrer Einwirkung auf den Dichter, auch sonst noch ihre Vorzüge und Nachteile. Was man in Paris an äußerer und innerer Exaktheit gewinnt, wird zum Beispiel in Deutschland durch Frische und Ursprünglichkeit ersetzt. Wenigstens da, wo man einigermaßen künstlerische Arbeit leistet. In unseren durchschnittlichen Provinztheatern kann ja schon deshalb von Frische und Ursprünglichkeit keine Rede sein, weil meist die Beherrschung des Dialogs und das verläßliche Funktionieren des technischen Apparates fehlt.

* * *

Da vom Schauspieler im Ganzen zwei wesentliche Aufgaben zu leisten sind, eine rezeptive: die vollständige Aufnahme der Dichtung, und eine produktive (eigentlich reproduktive): die bühnenmäßige Nachschöpfung des also Aufgenommenen, so zerfallen auch die unmittelbaren Vorbereitungen notwendig in zwei Teile. In die Leseproben und häuslichen Studien, wo die Idee des Ganzen, die Handlung und ihre Motivierungen, die Eigenart

der handelnden Personen und vor allem das Wesen der einzelnen Rolle begriffen — und in die Bühnenproben, wo alles das wirklich gestaltet und nach und nach zum Ganzen zusammengeschlossen, wo die endgültige Erscheinungsform des Bühnenwerks festgelegt wird.

Mit dem eingerichteten Regiebuch geht der Regisseur also zu der Leseprobe, wo ihm zum ersten Male die verschiedenen schauspielerischen Individualitäten gegenübertreten. Hier ist daher der passende Ort, wo die hauptsächlichsten Textkorrekturen, von kleinen gelegentlichen Zusätzen und Auslassungen bis zu vollständigen Strichen, vorgenommen werden müssen, soweit dies nicht schon bei der Einrichtung des Regiebuches geschehen ist. Erst auf der Leseprobe entsteht also der bühnengültige Text, wenn auch, wie schon angedeutet wurde, die Änderungen bis kurz vor der Aufführung fortdauern können. Denn auf der Leseprobe kommt doch immerhin nur erst das gesprochene Wort und eine gewisse Phantasietätigkeit des Leiters und der mitwirkenden Künstler in Frage, während die Bühne mit ihrer eigenartigen Optik und Akustik wieder andere, hier und da noch nicht genügend berücksichtigte Bedingungen stellt.

Die Leseprobe soll eine vollständige Zergliederung des Werkes mit Rücksicht auf seine Bühnenerscheinung liefern. Schwache Stellen, denen man auf diese oder jene Weise nachgeholfen

hat, sind besonders zu besprechen — wichtige Momente im Ganzen, für alle, und im Einzelnen, für einige, klarzulegen. Da muß über den Stil der Darstellung, über die Grundidee des Stückes und seine letzte dichterische Absicht, über die ganze dramatische Anlage und die Art und Weise ihres Ablaufs, über die Sonderheiten der Diktion und allerlei sprachliche Eigentümlichkeiten, über das ganze Milieu, die Zeitperiode und ihre Sitten, über gesellschaftliche Verhältnisse und über das Kostüm geredet werden. Ferner ist schon hier auf kleine, aber bedeutsame Äußerlichkeiten, so auf die richtige und gleichmäßige Aussprache der Fremdwörter, auf den charakterischen Tonfall und Akzent bei ganzen fremdsprachlichen Sätzen zu achten. Und dann hat natürlich vor allem die Grundauffassung der einzelnen Rolle, ihr Verhältnis zum Ganzen und zur Individualität des einzelnen Künstlers auf der Leseprobe Gegenstand der Unterhaltung zu sein.

Den Leseproben, die auch noch den Zweck haben, allen Beteiligten die genaue Kenntnis des ganzen Stückes zu vermitteln, sollten sämtliche im Spiel beschäftigten Künstler, also außer dem Regisseur, seinem Stellvertreter und dem Inspizienten die Vorstände der technischen Abteilungen, der technische Betriebsleiter, der Beleuchtungsinspektor, der Oberrequisiteur, bei Kostümstücken auch der Garderobeninspektor, am besten sogar auch der Friseur beiwohnen.

Schon Seydelmann verlangte als Regisseur des Stuttgarter Hoftheaters zwei solcher Proben, in denen einmal der Regisseur und einmal die Mitglieder lesen sollten. Doch fand der eifrige, allem handwerksmäßigen Tun abholde Künstler sogar bei seinen Kollegen von der Regie mit diesem Vorschlag den heftigsten Widerspruch. Und noch heute wird an deutschen Bühnen vielfach ohne die Einrichtung dieser ersten, wichtigen Verständigungsproben gearbeitet, weshalb denn manchmal gleichgültige, besonders ältere Darsteller, die nur zu Anfang in einer kleineren Rolle beschäftigt sind, keine Auskunft über den Verlauf des Stückes zu geben wissen, obwohl es schon so und so oft unter ihrer eigenen Mitwirkung über die Bretter gegangen ist. Sie haben eben das Werk niemals ganz gesehen oder gelesen.

Es ist ja keine Frage, daß auch sonst unter den meisten Schauspielern ein Widerwille, zum mindesten eine ausgesprochene Abneigung gegen die Leseproben herrscht. Und wenn sie dabei anführen, daß von den sechs oder acht Proben, die ja bei uns in Deutschland auch an größeren Theatern meist nur verfügbar sind, nicht noch ein oder zwei für das bloße Lesen und Diskutieren abgegeben werden können, ohne den rein technisch glatten Verlauf der Vorstellung zu gefährden, so hat dieser Grund gewiß seine Berechtigung. Wenn aber namentlich ältere Schauspieler, die überhaupt oder doch an ihrem Theater und in ihrer Stadt

eine hervorragende Stellung einnehmen, die Mitwirkung auf einer Leseprobe unter ihrer Würde halten und das Ganze als unnötige Schulmeisterei hinstellen, so muß dem doch widersprochen werden. Gewiß braucht man bei dem aufreibenden Repertoirbetrieb unserer meisten Bühnen nicht gleich von jedem beliebigen Saisonschlager oder von irgendwelchen Neueinstudierungen bekannter Klassiker eine Leseprobe zu halten. Da mag, wie ich es häufiger versucht habe, ein kleiner, die wesentlichsten Probleme der neuen Aufgabe kurz zusammenfassender Essay genügen, den man vervielfältigen und an die Hauptdarsteller verteilen läßt. Stilkunstwerke von Bedeutung aber, vor allem Uraufführungen lebender und neuartig schaffender Dichter und alle sonstigen literarischen und dramaturgischen Experimente sollten niemals ohne Leseprobe inszeniert werden. Diesen Stücken sind dann statt acht eben neun oder zehn Vormittage freizuhalten.

Da man die große Bedeutung der Leseproben in weiteren Bühnenkreisen nicht recht anerkennen will, möchte ich einmal ein paar Kronzeugen aus der deutschen Theatergeschichte heranziehen. Man komme dann aber nicht wieder mit dem Einwand eines meiner Kritiker, der da meint: „Die Intelligenz der Schauspieler sei inzwischen doch so beträchtlich gestiegen, daß sich ihr Interesse nicht wie früher nur auf die Rolle beschränke, sondern auf das ganze Stück ausdehne.“ Ich bin gewiß

der letzte, der in diesem Sinne die Fortschritte verkennt. Ich möchte aber aus dieser erfreulichen Tatsache für die Leseproben gerade das Gegenteil ableiten. Gerade die bessere Bildung unserer Darsteller bedingt es, sofort beim Angriff der Probenarbeit einen Mittelpunkt zu schaffen, wo die Auffassungen geregelt, einander angeglichen und zusammengeschlossen werden können. Die Leseproben sind für die Dummen und Klugen in gleicher Weise wichtig und bilden das sicherste Fundament, um den hochragenden Bau einer großen dramatischen Aufführung darauf zu gründen.

Am Anfang war das Wort, sagt Goethe. Dieser sein Faustsatz gilt auch für die Schauspielkunst. Und so waren ihm selbst die Leseproben stets besonders wichtig. Zur ersten Braut von Messina-Aufführung, die am 19. März 1803 unter Schillers Leitung in Weimar stattfand, hatte er nach einem Bericht Eduard Genasts nicht weniger als sechs Leseproben angesetzt, denen noch acht Theaterproben folgten. Auf der ersten Leseprobe, die bei großen Werken fast immer im Hause Goethes abgehalten wurde, sollten die Mitwirkenden zunächst einmal eine genaue Kenntnis des ganzen Stückes erhalten. Nachdem Goethe an dem obern, der Regisseur am untern Ende eines langen, grün behangenen Tisches Platz genommen und die übrigen Schauspieler sich dazwischen gruppiert hatten, las er zunächst die Namen der handelnden

Personen vor, klopfte dann mit einem Schlüssel auf den Tisch und gab so das Zeichen zum Beginn der Lesung. Der neben ihm sitzende Darsteller fing an. Auf ein abermaliges Klopfen las der dann Folgende weiter. Und so fort. Etwas schulmeisterlich ging es hier ja allerdings zu, und wir werden das heute natürlich anders machen. Die Richtigkeit der Methode ist dadurch aber nicht zu erschüttern. Bei der zweiten Leseprobe wurden dann die Rollen sorgfältig im Text festgestellt und bei der dritten im Charakter gelesen.

Auch Klingemann sprach sich in seinen Theatergesetzen deutlich dahin aus, daß die Leseprobe „zur Hauptbegründung der ganzen Darstellung dienen sollte". Er achtete streng darauf, daß ihr jeder Mitwirkende, auch wenn er eine noch so winzige Rolle hatte, von Anfang bis zu Ende beiwohnte, „damit er den Charakter des Stückes und seine Stellung in demselben genau erfahre".

Und ganz ähnlich äußerte sich Freiherr von Thüngen in seinen Anweisungen zur zweckmäßigen Bühnenleitung. Er verlangt hier, daß „alles, was zum rednerischen Teile der Rolle gehört, auf der Leseprobe ins Reine gebracht werden müsse". „Die Leseprobe", heißt es weiter, „hebt das Werk zumeist in die ideale Anschauung und entwickelt im Bewußtsein der Mitwirkenden das Verhältnis jeder besonderen Rolle zur Idee des Ganzen."

Spätestens auf der Leseprobe wäre dann auch

die Kostümfrage zu erörtern, damit hauptsächlich für die Damen Zeit genug bleibt, um sich gegebenenfalls die nötigen Kleider anfertigen zu lassen. Stellt doch die Theaterleitung in deutschen Landen noch heute an ihre weiblichen Mitglieder die Forderung, die Roben im modernen Stück selbst zu beschaffen.

Das genaue Festlegen der Kostüme ist ferner schon deshalb von großer Wichtigkeit, weil es dem Regisseur nur dann möglich wird, malerische Gruppen zu stellen, wenn er genau weiß, in welchen Farben die einzelnen Mitwirkenden erscheinen wollen. Die Sorgfalt der Kostümwahl muß sich hier also bis auf die Statisterie erstrecken, und es ist unbedingt notwendig, daß der Regisseur sich von dem Garderobeninspektor schon rechtzeitig den gesamten Kostümfundus für das betreffende Stück fortlaufend hinhängen läßt und jedes einzelne Kleid und die zusammengehörigen Gruppen nach Farbe, Schnitt und Eigenart genau durchprüft.

Ein wahrhaft künstlerisches Arbeiten ist natürlich immer nur dann möglich, wenn das Meininger Prinzip allgemein durchgeführt würde, daß die Theaterleitung jedem Darsteller sein Kostüm bestimmt, aber natürlich auch liefert.

Die heute an den deutschen Theatern verwendeten Kleider sind größtenteils zu wenig bühnenmäßig komponiert und wirken zu maskeradenhaft. Die szenische Kunst fordert das Gesetz der Ein-

fachheit. Im Grunde gibt es auf der Bühne überall nur den Kern der Dinge. Alles Flitterhafte, das ja meist zufälliger Art ist, wirkt nicht. Es hindert die Verdeutlichung des Wesentlichen, es stört also und verwirrt. Auf der Bühne müssen die Dinge zur letzten Wahrheit hin getrieben, zur letzten Wahrheit hin vereinfacht werden. Das gilt, wie wir sahen, für die Ausstattung der Bühne, für die Möbeln und Requisiten. Das gilt aber auch für die Kostüme, die vielfach immer noch zu wenig geradlinig und zu wenig farbenfroh, zu unruhig, zu überladen und koloristisch zu indifferent gewählt werden. Das gilt natürlich auch für das Gesicht des Schauspielers, dessen wesentliche Züge er bekanntlich durch Schminke und allerlei andere Hilfen hervorzuheben trachtet. (Das Herrichten des eigenen Gesichts mit den Mitteln der Kosmetik bedeutet ja nur eine Verfeinerung des bei den Alten üblichen Maskentragens. Der Name ist bezeichnenderweise ja noch heute geblieben.)

Gewisse Schwierigkeiten dürften die Regisseure in dieser Beziehung häufig mit den modernen Toiletten der Frauen haben. Die Kleider müssen ja vor allem in Farbe und Schnitt dem betreffenden Dekorationsmilieu angepaßt werden, was oft den persönlichen Liebhabereien der Damen nicht entspricht. Aber auch sonst wird in der Toilettenwahl vielfach gesündigt und einer billigen Selbstgefälligkeit die künstlerische Wahrhaftigkeit zum Opfer gebracht. Sehr häufig kleidet sich die

Schauspielerin zum Beispiel für ihre Rolle zu elegant, zu auffallend. Sie versteht es nicht, ihre Erscheinung diskret und doch wieder sicher in das Bild einzufügen. Sie ist eben geneigt, alles andere so zu machen, wie es der Dichter und der Regisseur vorschreibt, nur nicht in der Kleidung, deren Ausführung immer sie selbst, die Mode und der Schneider bestimmt. Daß eine Schauspielerin, wenigstens in ihren modernen Toiletten, nun gar so etwas wie eine eigene Note findet, die bis zu gewissem Grade mit ihrer darstellerischen Eigenart harmoniert, ist äußerst selten. Man trifft das übrigens ja auch im Leben so gut wie gar nicht.

Ich lasse hier einmal einen maßgebenden Künstler sprechen. Franz Stuck hat sich in einem Gespräch über Farbenharmonie und Toilette auf der Bühne gelegentlich folgendermaßen geäußert: „Die Schauspielerinnen richten sich leider zu oft und zu sehr nach der gerade herrschenden Modefarbe, die plötzlich in Paris oder London auftaucht, um dann sofort in Berliner und Wiener Salons, also auch auf den betreffenden Bühnen, zu erscheinen. Eine geraume Zeit lang war es Mauve, dann Violett. Später kam Blau an die Reihe. Und da fand man dann Mobiliars mit blauem Überzug, blaue Portièren. Dazwischen wandelten Blondinen mit tiefroten Toiletten. Das war gerade die Saisonfarbe in Paris. Und alle Damen, gleichviel welcher Statur, Haut- und Haarfarbe, trugen rote Toiletten im blauen Salon, der natürlich beim Lam-

penlicht ins Grüne überging. Wenn man nun zwei Stunden lang auf der Bühne alles in Rot gekleidet gesehen hat, so kann man sicher darauf rechnen, daß die Augen in der dritten Stunde der roten Farbe müde geworden und auch für andere Eindrücke abgestumpft sind. Die Kontrastfarben werden übrigens, auf der Bühne wie im Leben, wenn sie in Harmonie nebeneinander stehen, mehr Wirkung erzielen, als wenn man gewissenhaft übereinstimmende Farben in Dekorationen, Mobiliar und Toiletten zusammenstellt."

Über diese letzte Auffassung dürften allerdings verschiedene Ansichten herrschen. Sonst kann man jedoch den treffenden Bemerkungen des Malers nur zustimmen. Schon Klingemann hatte übrigens das hübsche Wort vom dichtenden Theaterschneider geprägt und damit verlangt, „daß der Farbenton der Gewänder sich dem geistigen Grundton des Gedichts anschließen müsse".

Der Regisseur sollte deshalb auch in der Toilettenfrage unerbittlich sein. Er allein kann, abgesehen von seinem Geschmack und seinem Urteil über das, was sich für diesen oder jenen Augenblick gerade schickt, die Wirkung auch des kostümlichen Ausdrucksmittels an bestimmter Stelle und für einen bestimmten Zweck einschätzen.

Die sorgfältige Herstellung von Maske und Toilette ist aber für den Schauspieler nicht allein der rein äußerlichen Wirkung, sondern auch der

größeren Vollendung seines Spiels wegen außerordentlich wichtig. Schon im täglichen Leben behauptet das alte Sprichwort — und alte Sprichwörter haben bekanntlich immer recht — daß Kleider Leute machen. Und wieviel mehr gilt das für den darstellenden Künstler. Mit der für die einzelne Rolle vorgeschriebenen Kleidung zieht der Schauspieler einen neuen Menschen an — eben den Menschen, dessen Rock er nunmehr auf dem Leibe trägt. Mit ihr nimmt eine neue Seele von seinem Körper Besitz.

Bis zu gewissem Grade kann das Alles natürlich auch auf die moderne Herrenkleidung angewendet werden. Auch hier ist bei aller Einförmigkeit unserer heutigen Mode doch Spielraum genug, um persönlichen Geschmack und künstlerische Kombinationsgabe erfolgreich wirken zu lassen. Doch kommt noch etwas anderes hinzu. Die Art und Zusammenstellung des Herrenanzuges ist, strenger noch als bei den Damen, für die einzelnen gesellschaftlichen Gelegenheiten jedesmal genau vorgeschrieben, und zwar gibt der englische Gentleman, der unbestritten in Europa als am besten angezogen zu gelten hat, hier den Ton an: für Paris, Wien, Berlin, Petersburg und New York in gleichem Maße. Der wirklich elegante Schauspieler muß also in diesen Dingen durchaus bewandert sein, was leider bei uns nicht immer zutrifft. Wie der Deutsche überhaupt, so gilt auch der deutsche Schauspieler, vielfach mit Recht, für

nicht gut angezogen. Wenigstens wird in Kleinigkeiten fast immer etwas versehen. Und gerade diese Kleinigkeiten geben dem Anzug für den geschmackvollen Menschen die Abrundung. Ich lasse infolgedessen seit Jahren für meine Theater eine Herren-Bekleidungsvorschrift des modernen Stückes zusammenstellen, die zu Anfang jeder Saison nach der Mode geändert wird. Sie hat dann wenigstens die gröbsten Irrtümer und Nachlässigkeiten beseitigt.

Die grundlegenden Fragen der Maskierung und Kostümierung sind übrigens des weiteren in meinem Buche Schauspielkunst und Schauspielkünstler behandelt, das zur Ergänzung der Regie auch sonst vielfach heranzuziehen ist.

* * *

Den Leseproben sollten sich die Stell- und Arrangierproben, die ja eigentlich nur als ihre Fortsetzung zu betrachten sind, möglichst unmittelbar anschließen. Denn beide haben den Charakter von Verständigungs- und Disponierproben und entsprechen dem Fundament eines Gebäudes. Liegt erst der Grundriß fest, so kann es Änderungen nur noch in den Einzelheiten geben.

Auf der Arrangierprobe handelt es sich also vorwiegend um das genaue Aufstellen der Spielbedingungen für das Ensemble: um das Festlegen der einzelnen Auftritte und Abgänge, der Gruppie-

rungen und Bewegungen, vor allen um das Beseitigen von Unklarheiten und Zweifeln in der Auffassung und um das Anschlagen der richtigen Stilnote. Auch werden schon, in großen Zügen wenigstens, die Tempoverschiebungen und die Dynamik des Vortrags verabredet und die nötigen Steigerungen angelegt.

Der moderne Regisseur sollte deshalb auf das Arrangieren den größten Wert legen. Mit einer gründlichen, systematisch durchgeführten Arrangierprobe ist schon halbe Arbeit geleistet. Das Werk steht alsdann in seinen Umrissen fest, so daß die technischen Beamten imstande sind, die noch notwendigen Verrichtungen in aller Ruhe und Sicherheit zu erledigen. Und auch die Schauspieler wissen jetzt schon über alle wesentlichen Maßnahmen des Regisseurs Bescheid und können sich mit Erfolg der Ausarbeitung ihrer Rollen widmen.

Die Lese- und Stellproben werden übrigens noch mit den Rollen in der Hand abgehalten — schon damit der Schauspieler Gelegenheit hat, bei wichtigen Stellen Notizen zu machen, um sich damit das Studium zu erleichtern und dem Regisseur wiederholtes Eingreifen zu ersparen, worauf namentlich bei vergeßlichen Schauspielern zu achten ist.

Die Pause zum Lernen liegt dann im allgemeinen zwischen der Stellprobe und der ersten Stückprobe, oder auch wohl nach der ersten Stückprobe. Es ist nämlich gelegentlich vorgeschlagen

worden, die erste Stückprobe nicht erst nach der vollständigen Beendigung der Stellprobe abzuhalten, sondern nach jedem gestellten Akt gleich am nächsten Tage die erste Stückprobe desselben Aktes und darauf dann die Stellprobe des nächstfolgenden Aktes vorzunehmen, weil so alles noch frischer im Gedächtnis wäre. Dies Verfahren erfordert aber viel Zeit, so daß es sich nur größere Bühnen leisten können. Ein fünfaktiges Stück würde demnach zur Stell- und ersten Stückprobe allein schon fünf volle Tage brauchen.

In der Provinz pflegt man denn auch mindestens zwei bis drei Akte zur Zeit, mitunter wohl gar sämtliche Akte an einem Tage zu stellen.

Zur zweiten Stückprobe, wo die feinere Ausarbeitung beginnt, sollte dann eigentlich jeder seine Rolle auswendig können. Auch der Regisseur arbeitet jetzt möglichst ohne Regiebuch. Die Struktur des Werkes muß ihm bis dahin vollständig in Fleisch und Blut übergehen. Sein ganzes Augenmerk hat sich jetzt auf die Gesamterscheinung des Kunstwerks zu richten.

Daß die Schauspieler die letzten Bedingungen ihres künstlerischen Wirkens unerfüllt lassen, wenn sie den Wortlaut ihrer Rolle nicht durchaus beherrschen, ist selbstverständlich. Gewiß verstehen es ja viele recht gut, mit dem Souffleur zu spielen, indem sie kanonartig im Dialog hinter ihm herlaufen. Man kann das ja ständig beobachten. Ebenso mögen wieder Andere nicht die Sicherheit und

Schärfe des Gedächtnisses haben, um dem weitläufigen Spielplan unseres Durchschnittstheaters mit tadellos memorierten Rollen gerecht zu werden. Dennoch halte ich aber die deutsche Sitte, zusammen mit einem außerhalb jeder künstlerischen Beziehung stehenden Menschen oder hinter diesem Menschen her zu spielen — hinter einem Menschen, der mehr oder weniger jedes Wort auf die Szene tuschelt und Darsteller und Zuschauer aus der Stimmung heraus oder nicht in die richtige Stimmung hineinbringt, für einen der größten Krebsschäden am deutschen Theater.

Es ist, als ob ein feines, kunstvolles Gewebe mit einer Papierschere jäh und klappernd durchschnitten würde, wenn die spitze, scharfe Zunge des Souffleurs in den Dialog hineinfährt, sagte mir einst Louise Dumont. Und wo bleibt die Illusion, die weltferne Verlorenheit des echten Kunstgenusses, wenn man stets Gefahr läuft, nachdrücklichst auf die materiellen Unterlagen der Kunstleistung verwiesen zu werden. Wie kann der Baumeister für ein organisches Ganzes, für die richtigen Verhältnisse und Maße Gewähr leisten, wenn die einzelnen Teile des Materials erst im allerletzten Augenblick angeliefert werden und ein Nach- und Durchprüfen unmöglich machen.

Es ist deshalb im Interesse einer gesteigerten künstlerischen Leistungsfähigkeit unseres Theaterwesens dringend zu wünschen, daß allmählich die Tendenz hervortritt, die ästhetisch bedeutenden

Dichtungen der dramatischen Weltliteratur ohne Mithilfe des Souffleurs herauszubringen, wenn man ihn meinetwegen auch für unvorhergesehene Fälle weiterhin zur Sicherheit des Schauspielers in seinem Kasten oder besser irgendwo an der Seite Wache sitzen läßt. Blumenthal und Otto Ernst kann man ja ruhig nach wie vor mit dem Souffleur spielen. Das soll dem Kunstfreund gleich sein. Im Gegenteil: keiner wird einen geschmackvollen Schauspieler dazu verdammen wollen, einen Blumenthal ganz und gar auswendig zu lernen. Ibsen, Hauptmann, Shaw, Wedekind, Wilde und ihresgleichen, und möglichst auch die Klassiker, vor allen Goethe, Schiller, Kleist und Hebbel lerne man aber im Ensemble allmählich so beherrschen, daß ein Eingreifen des Souffleurs im allgemeinen nicht nötig ist. Dichter und Dichtungen verdienen es.

Eine vollständige Kenntnis des Wortlautes ist ja schon deshalb für die Schauspieler unerläßlich, weil der Regisseur an Künstler mit mangelhaft gelernten Rollen gar nicht herankommt. Es fehlt in diesem Fall das Gegebene, worüber man sich verständigen will. Der Regisseur sollte hier also unerbittlich sein. Schwankungen und Unsicherheiten im Dialog, die wichtige Einzelheiten, ja ganze Szenen und Akte, und damit das Stück gefährden können, müssen rechtzeitig beseitigt, Falschgelerntes und Versprechungen gleich beim erstenmal korrigiert werden. Es ist eine im praktischen Bühnenleben allbekannte Tatsache, daß

Dialogfehler der Aufführung fast durchweg schon auf den Proben vorkommen.

Wenn dieser Unglücksmensch von Souffleur aber einmal da sein muß, so walte er wenigstens in dezenter und praktischer Weise seines Amtes, damit er, ohne den Verlauf der Vorstellung zu stören, dem einzelnen Schauspieler in kritischen Fällen auch wirklich helfen kann. Es ist ja gewiß nicht leicht, all den verschiedenen Ansprüchen der Darsteller und besonders ihrer Eigenart jedesmal gerecht zu werden. Da wünscht der Eine regelmäßig den Anschlag, der Andere nur eine gelegentliche Hilfe, der Dritte will den ganzen Text vorgesprochen und der Vierte überhaupt nicht souffliert haben — schimpft dann aber auf den Souffleur, wenn er stecken bleibt — und so weiter. Da fällt der schlechte Lerner fast in jedem größeren Abschnitt seiner Reden aus der Konstruktion und zwingt den Souffleur, den Text syntaktisch zu ändern. Oder es gibt sogar größere Sprünge, die sofort mitgemacht werden wollen. Jedenfalls ist der Kastenmann nie und nirgends zu beneiden, da es ohnehin zum Theaterton gehört, ihn schlecht zu behandeln und ihm alles das entgelten zu lassen, was man selbst verschuldet hat.

Möglichst bald, schon gleich auf der ersten Bühnenprobe, sollte man bei großen Dramen mit der Disziplinierung der Massen beginnen. Da die Statisten fast ausnahmslos handwerksmäßig arbeiten, auch wo sie Lust und guten Willen zeigen,

ist hier die praktische Übung alles. Die auf der Arrangierprobe genau festgelegten Bewegungen müssen immer und immer wieder durchgemacht werden, wenn sie nachher bei der Aufführung einigermaßen wirken sollen. Es ist deshalb nicht richtig, das Ausarbeiten der Chorszenen allzulange hinauszuschieben, vorausgesetzt natürlich, daß man das Menschenmaterial für die Proben zusammen hat.

Das Arrangement der Massen gehört insofern zu den schwierigsten Aufgaben des modernen Regisseurs, als das Publikum hier jetzt sehr hohe Ansprüche stellt und der ganze technische Apparat der Komparserie große Umsicht und rücksichtslose Energie erfordert. In dieser Beziehung sind ja die Meininger epochemachend geworden. Sie zuerst haben die große Bedeutung gutgeschulter Massen für die Wirkung des ganzen Stückes erkannt und ihrer Ausgestaltung die nötige Beachtung geschenkt. Der Hauptgrundsatz des Herzogs Georg und seines Regisseurs Chronegk, als Massenführer, gleichsam als Vormimen einige wirkliche Schauspieler unter die Statistenmenge zu mischen, um durch ihr Spiel die übrigen mit fortzureißen, hat sich bewährt und wird noch heute mit Erfolg angewandt.

Natürlich ist das alles nutzlos, wenn die Statisten selbst nichts taugen und entweder aus dem ziemlich apathischen Opernchor oder gar aus Soldaten oder (bei großen Opern) aus Damen und

Herren eines musikalischen Vereins bestehen. Die Chorsänger halten es, wie schon gesagt, meist unter ihrer Würde, im Schauspiel irgendwie ernsthaft mitzumachen — die Soldaten sind für den Bühnendienst in jeder Weise so ungeeignet wie möglich und sollten deshalb nur zu Aufzügen verwendet werden — und die Dilettanten aus der Stadt bringen wohl manchmal den nötigen Eifer mit, sind dabei aber ganz unzuverlässig. (Ich erlebte es bei einer Festaufführung der Meistersinger, daß die Musikvereinsmitglieder, die auf der Generalprobe, allerdings nach unsäglicher Arbeit, das Wesentlichste gebracht hatten, abends in dem Augenblick versagten, wo der von einem großen Theater verschriebene, berühmte Heldentenor seine Stimme erschallen ließ. Namentlich die Damen hörten nur noch hin, wie herrlich der Mann das Preislied sang und um meine Chorszenen war es geschehen.)

Jedes ernsthafte Theater mit anspruchsvollem Repertoir sollte deshalb neben einem starken und intelligenten Schauspielchor noch einen guten Stamm von Hausstatisten unterhalten. Es melden sich dazu ja leicht theaterlustige Menschen: junge Kaufleute und Handwerker, in Universitätsstädten auch Studenten. Man muß sie nur ein bißchen gut behandeln, damit sie nicht gleich wieder davonlaufen und Interesse am Institut und an der einzelnen Inszenierung gewinnen. Allerdings darf es dem Regisseur dabei auf ein paar Nachtproben

nicht ankommen, denn diese Leute haben, ihres Berufs wegen, meist nur die Abende frei.

Das ganze Geheimnis der lebhaft und natürlich wirkenden Massenentfaltung liegt im Individualisieren der Masse, im Aufteilen der Masse nach Gruppen. Auch wenn alle dasselbe wollen — und die Menge will ja meist dasselbe — so äußern sich gleiche oder ähnliche Willensimpulse doch bei den verschiedenen Persönlichkeiten in verschiedener Weise. Die Älteren benehmen sich anders wie die Jüngeren — die um einen Hitzkopf anders wie die um einen mehr gelassen urteilenden Lebenspraktiker — die gewohnheitsmäßigen Straßengänger anders wie die zufällig Vorübergehenden und so weiter. Dem allen ist Rechnung zu tragen, damit ein wahrscheinliches Gesamtbild entsteht.

Natürlich soll auch bei den Massenwirkungen keine Treue des wirklichen Geschehens erreicht werden. Die Aufgabe des Regisseurs besteht vielmehr darin, durch sein Arrangement der verfügbaren Statisten den Eindruck der Masse zu erzielen. Und dies kann auf zwei verschiedene Weisen geschehen. Man bringt entweder tatsächlich eine große Menge auf die Bühne, wie es an großen Hoftheatern, die auf Wunsch ein ganzes Bataillon Infanterie zur Verfügung haben, häufig zu geschehen pflegt. Oder man verkleinert und verengt die betreffende Szene durch geschicktes Zubauen derart, daß eine kleine, zusammengepferchte, von der einen Seite heranbrechende und

sich entwickelnde Anzahl im Zuschauer die nachfolgenden, nachdrängenden Kolonnen oder Gruppen ahnen läßt und so die Illusion der Masse hervorruft. Dieses Mittel, eine Massenwirkung zu erzielen, ist das künstlerischere, weil es den realistischen Vorgang bühnenmäßig stilisiert. Leider wird aber auf unseren Provinztheatern fast niemals davon Gebrauch gemacht. Man jagt hier seine zwölf bis vierzehn Choristen bis in die Mitte der allerseits offenen Bühne und verlangt dann vom Zuschauer, daß er dies Dutzend Menschen für ein Armeekorps oder für eine aufgeregte Volksmenge halten soll.

Überhaupt läßt das Arrangement der Massen vielfach noch so gut wie alles zu wünschen und wirkt oft geradezu unfreiwillig komisch. Daß dem einen oder andern intelligenteren Statisten einmal eine stumme Rolle zugeteilt wird, kommt nur ganz selten vor. Da heben vielmehr bei besonders markanten Stellen so ziemlich alle Herrschaften zu gleicher Zeit den rechten Arm in die Höhe, oder es wenden sich immer zwei und zwei heftig gestikulierend zu gleicher Zeit gegeneinander, oder es legt sich allerhöchstens hin und wieder einmal ein Schimmer der Freude, des Schmerzes oder des Erstaunens über die stereotypen Gesichter.

Nicht einmal in Maske und Tracht pflegen sich die Einzelnen gehörig voneinander zu unterscheiden. Und immer noch kann man bei Volksaufläufen hinter der Szene durch das Gemurmel das berüchtigte „Rhabarber, Rhabarber“ hindurchhören, wo-

gegen der Herzog von Meiningen damals schon energisch eingeschritten ist. Er ließ dafür einfach Zeitungen unter die Statisten verteilen, aus denen ein jeder in dem Augenblick, wo sich eine Volksmenge hinter der Szene bemerkbar machen sollte, an beliebiger Stelle vorzulesen hatte.

Im Übrigen pflegt man im Spiel der Massen auf unseren Bühnen durchweg einen großen Fehler zu machen, den auch die Meininger nicht immer zu umgehen gewußt haben. Die Statisterie wird zu viel und zu lebhaft, vor allem zu unentwegt in Bewegung gehalten. Namentlich sind es immer einige, die da glauben, fortwährend irgend etwas machen und jeden Satz des betreffenden Solisten mit einer Armbewegung oder gar mit einem Zuruf begleiten zu müssen. Eine Volksgruppe ist aber schon in Wirklichkeit viel ruhiger, als es uns im Theater meist gezeigt wird, namentlich, wenn sich ihrer eine gewisse Spannung bemächtigt hat. Erst der Schlußaffekt löst dann Zurufe und Gesten aus, die sich nun schnell steigern, eine kurze Zeit anhalten, um dann wieder ziemlich schnell in die Ruhe zurückzufallen.

Nach dieser Richtung hin wären also die Massen im Theater zu stilisieren und nicht, wie bisher zumeist, entweder als starrer Menschenknäuel steif und verdrossen dastehen zu lassen oder in einer fortwährenden, auf die Dauer ermüdend wirkenden Bewegung zu halten. Recht gut arrangierte Chorszenen waren bei den letzten Fest-

spielen (Lohengrin und die Meistersinger) in Bayreuth zu sehen.

Sehr oft kann man beobachten, daß sich die Menge beim Abgehen an den Kulissen staut — auch dann, wenn jenseits der Bühnenbegrenzung freies Feld oder eine offene Halle gedacht ist, also der Eindruck erweckt werden müßte, als ob die Leute ungehindert oder doch nur mit einer leisen Verschleppung des Tempos ins Freie hinausströmen könnten. Diesem Übelstande ist wohl dadurch am besten zu begegnen, daß man schon auf der Szene die mittleren Gruppen etwas und die letzten Gruppen noch mehr zurückzuhalten versucht.

Für den Regisseur, der aus einer abstrakten Formel für seine künstlerische Praxis Nutzen zu ziehen versteht, sei schließlich noch erwähnt, daß die Gruppen sich theoretisch nach dem Bilde konzentrischer Kreise an der Aktion beteiligen sollten. Wie ein Stein ins Wasser fällt und seine Kreise zieht, so schlägt eine dichterische Idee oder ein Wort in eine Menge hinein und bildet von innen nach außen die verschiedenen Gruppen. Eine geschickte Beachtung dieses Grundsatzes kann für gewisse Fälle zu großen künstlerischen Wirkungen führen.

Nicht allzu spät sollte der Regisseur dann auch die verschiedenen Effekte hinter der Szene, wie Stimmengeräusche, Waffengeklirr, Meeresbrausen, vor allem aufziehende Wetter und andere kosmische

Katastrophen im einzelnen genau bestimmen und zunächst für sich und dann als Teil der Handlung ausprobieren. Die Schauspieler müssen ja ihre ganze Darstellung, in erster Linie ihre Sprechweise, danach einrichten. Und dann pflegen ja auch die Zuschauer heute auf einen naturgetreuen Verlauf solcher Erscheinungen sehr großen Wert zu legen. Einen zu großen Wert fast. Denn die Nachahmung gewisser Naturphänomene hat im Grunde doch nicht immer die Illusionskraft, wie eifrige Regisseure glauben. Man sollte auch hier der Phantasie des Zuschauers einen weiteren Spielraum lassen, um so mehr, als jene echt anmutenden Geräusche den Dialog oft auf das empfindlichste stören. Und dann kostet das Ausprobieren dieser Dinge sehr viel Zeit, die im Allgemeinen besser für die Durcharbeitung des Textes verwendet werden dürfte.

Wie peinlich man hier oft zu Werke geht, mag ein kleiner Artikel in der Zeitschrift Das Theater zeigen, wo Alfred Walter-Horst von einem Versuch berichtet, das Meeresbrausen nachzuahmen: „Die übliche Maschine erzeugte zunächst das Rauschen, aber es fehlte noch der dumpfe, grollende Unterton. Man hatte es mit einer Pauke versucht, die bald leicht, bald stärker mit dem Klöpfel gestrichen wurde. Das gab wohl einen verwandten, aber noch keinen überzeugenden Ton. Als die Pauke dann in einen abgelegenen Garderobenraum versetzt war, brachte sie aus der Entfernung im Verein mit der

Maschine einen wundervoll echten Eindruck und die vom Dichter gewollte geheimnisvoll drohende Stimmung hervor: die auf der Bühne seltene Stimmung des Weltenweiten, Ungeheuren."

Im Übrigen sind unsere modernen Theater heute mit ausgezeichneten Apparaten für Donner und Einschläge, für Regen, Wind, Meeresbrausen, Pferdegetrappel und so weiter versehen, die meistens elektrisch betrieben und von der Inspizientenloge aus reguliert werden. Und hat man einmal besondere Geräusche zu liefern, wie zum Beispiel das An- und Abfahren eines Automobils und dergleichen, so pflegen unsere Maschinenmeister und Inspizienten in dieser Hinsicht sehr eifrig und sehr erfinderisch zu sein.

* * *

Die Stell- und die ersten Stückproben leitet der Regisseur von seinem gewöhnlich neben dem Souffleurkasten aufgestellten Tisch aus, wenn er sich nicht unter den Schauspielern selbst zu bewegen hat. Späterhin ist sein Platz dann grundsätzlich im Zuschauerraum, und zwar möglichst an verschiedenen Stellen des Logenhauses. Denn nur so vermag er zu beurteilen, ob die Ausdrucksmittel nicht allein dem Dichter, sondern auch dem Publikum gerecht werden — ob die Stimme zu laut oder zu leise, die Mimik zu stark oder zu schwach ist, ob die Gesten zu groß oder zu klein angesetzt sind. Diese Kontrolle hat namentlich in

unseren Tagen noch ihre besondere Bedeutung, wo vielfach die intimsten Stücke auf großen Bühnen in sehr großen Häusern gespielt werden müssen, und wo die naturalistisch geschulten Darsteller häufig die Neigung haben, unverständlich und dadurch unwirksam zu werden.

Natürlich hat man für eine schnelle Verbindung mit der Bühne zu sorgen, damit der Bühnenleiter, wenn nötig, auch jetzt noch mit diesem oder jenem Schauspieler verkehren und ihm eine Stelle andeutend vorspielen kann. Dies andeutende Vorspielen, worauf sich ja der nicht schauspielende Regisseur beschränken muß und auch der darstellerisch tätige am besten beschränkt, wird nicht nur durchweg genügen, sondern ist die einzig richtige Methode. Es handelt sich doch in solchen Fällen um die Suggestion der künstlerischen Idee, die dem Darsteller zunächst einmal durch das Beispiel stets deutlicher gemacht wird, als durch die längsten und eindringlichsten Reden. Und zwar genügt ein wenn auch noch so ungeschicktes Symbol. Es muß nur charakteristisch und eindeutig sein. Das vollständige Vorspielen aber verwirrt. Denn genau so wie der betreffende Regisseur kann es der Schauspieler ja doch niemals treffen und soll es ja auch nicht treffen. Das Verlangen sklavischen Nachspielens ist ein Unsinn. Derselbe Gedanke wird ja von verschiedenen Individualitäten verschieden zum Ausdruck gebracht. Die ganz bestimmte Geste, die bei

dem Einen die gewollte Wirkung hervorruft, drückt bei dem Andern naturgemäß etwas ganz anderes oder jedenfalls nicht das Gewollte aus.

Schon Goethe, der seinen Schauspielern schwierige Stellen selbst vorzulesen pflegte, hat das nachdrücklichst betont. Er soll dabei sogar manchmal außerordentlich übertrieben haben. Immer aber wußten die Künstler, was er meinte, und worauf es ihm ankam. Und mehr bezweckte er auch gar nicht. Auf eine sklavische Nachahmung legte er keinen Wert. Im Gegenteil. Er warnte davor. Als er einst in Schillers Turandot eine drastische Szene mit derber Komik vorgelesen und sich selbst höchlichst dabei belustigt hatte, sagte er: „Nun, versucht einmal auf diese Art und Weise den Intentionen unseres Schiller nachzukommen, aber ohne mich zu kopieren; jeder folge seinem Naturell.“ Alles Gescheidte steht ja eigentlich immer schon irgendwo bei Goethe. In diesem Satz des Altmeisters liegt nämlich die Quintessenz der modernen Regiekunst.

Wie schon gesagt, verwendet man bei uns in Deutschland auf ein neues Stück mit nicht zu großen szenischen Schwierigkeiten sechs bis acht, höchstens zehn Proben, die sich etwa so verteilen: zwei Arrangierproben, zwei oder drei Stückproben, die dem Herausarbeiten der Einzelszenen, und zwei oder drei Stückproben, die der Abrundung des ganzen Stückes gewidmet sind. Den Abschluß bildet dann die Generalprobe, die mit richtiger

Maske, in vollem Kostüm und mit den am Aufführungsabend verwendeten Dekorationen, Möbeln und Requisiten und mit allen Lichtwirkungen stattzufinden hat. Sie muß die volle Sicherheit geben, und das ist nur möglich, wenn alles bis ins Letzte und Kleinste zur Verfügung steht. Sie soll aber auch schon zeigen, was der Darsteller abschließend zu leisten vermag. Und das ist nur aus ihm herauszuholen, wenn die Umwelt und alle Äußerlichkeiten ganz illusionsmäßig hergerichtet werden, wenn man ihn und seine Partner in Maske spielen und auch ein kleines Publikum im Zuschauerraum Platz nehmen läßt. Und schließlich muß dem Regisseur doch auch Gelegenheit geboten werden, an der geschlossenen Aufführung noch ein Allerletztes zu ändern. Da die Schauspieler auf der Generalprobe zum ersten Male in Maske und Kostüm erscheinen, sind hier gewiß hin und wieder Korrekturen nötig — wenn man die Kostüme nicht schon auf der vorletzten Probe, die man dann Hauptprobe zu nennen pflegt, hat anziehen lassen.

Der Regisseur wird also auf der Generalprobe nach den einzelnen Akten meistens noch eine kürzere oder längere Besprechung abzuhalten haben, die sogar manchmal zu einer Wiederholung der einen oder andern Szene führen wird. Aus diesem Grunde ist es wünschenswert, daß die Generalprobe jedesmal am Tage vor der Aufführung stattfindet, damit der Schauspieler am Abend über seine ganzen Kräfte verfügen kann.

Schon Goethe verlangte, daß in der Generalprobe alles am Schnürchen ging. Er wollte sie allseitig als eine erste Vorstellung betrachtet wissen. Darum hielt er auch streng darauf, daß kein Unberufener während der Handlung auf der Szene stand oder auch nur den Kopf aus der Kulisse steckte. Als eines Tages ein Bühnenarbeiter mit einem sehr dicken Schädel dieser Verordnung zuwiderhandelte, donnerte der im Parterre sitzende Goethe zum Regisseur hinauf: „Schaffen Sie mir den ungehörigen Kopf aus der ersten Kulisse rechts, der mit unanständiger Neugier sich in den Rahmen meines Bildes drängt."

Besondere Wichtigkeit hat die Generalprobe für den Vorhangzieher, dessen Tätigkeit ebenfalls gewissen künstlerischen Bedingungen untersteht. Wenn schon die Handhabung je nach dem Charakter des Aktschlusses verschiedenartig und vom Regisseur genau anzugeben ist, so muß der Apparat außerdem auf den Bruchteil einer Sekunde genau funktionieren. Zu frühes, und was noch schlimmer ist, zu spätes Fallen des Vorhangs kann den Aktschluß um alle Wirkung bringen.

Im Ganzen sollten übrigens die Mitglieder auf den Proben einen viel größeren Ernst zeigen, als es gewöhnlich zu geschehen pflegt. Leider kommt es nur den allerwenigsten in den Sinn, sie zu Studienzwecken wirklich auszunützen. Im Gegenteil. Man sagt sein Sprüchlein auf und glaubt damit seiner Pflicht ledig zu sein, bis man wiederum

vor der Rampe gebraucht wird. An den meisten Theatern ist es sogar allgemein üblich, daß die Schauspieler gelegentlich ganz von der Szene abtreten und, wenn sie für kürzere oder längere Zeit frei sind, in die Garderobe laufen, nach Belieben frühstücken und sich Anekdoten erzählen, bis sie der Regisseur oder der Inspizient wieder auf die Szene treibt. Und daß sich gar unbeschäftigte Mitglieder ins Parkett setzen, um den Proben zu folgen und an den Korrekturen des Regisseurs zu lernen, kommt nur ganz selten vor. Nicht einmal die Anfänger halten es für der Mühe wert.

Wir sprachen von sechs bis acht, im Höchstfalle von zehn Proben. Und doch können nur ganz wenige Institute, vielleicht die Hof- und einige hauptstädtische Bühnen, selbst diese Mindestzahl für jedes einzelne Stück ansetzen. Die Provinz muß durchweg mit der Hälfte auskommen. Wenn hier zum Beispiel plötzlich irgendeine Größe zu einem dreimaligen Gastspiel eintrifft, so fehlt dem heimischen Personal einfach die Zeit, und wenn gar noch eine musikalische Neuheit im Studium ist, auch noch der Raum zu den nötigen Proben. Die Bühne wird alsdann fast ständig von der Oper gebraucht und das Schauspiel auf die Übungsbühne oder, wenn es keine gibt, in irgendeinen Saal verwiesen, wo natürlich die wesentlichsten Bedingungen zum Probieren fehlen.

Die Oper geht bekanntlich immer vor. Sie ist beliebter und macht deshalb die größere Kasse.

Die Menge hat das Gefühl, sie bekommt hier mehr fürs Geld. Schon im äußeren Apparat: meist gibt es die ganze Tiefe der Bühne, prächtige Dekorationen und Trachten, viel Menschen und ein großes Orchester. Und dann wird doch auch gesungen. Wie wenig bietet dagegen den auf Sensation ausgehenden Leuten ein modernes Drama, das oft alle drei Akte hindurch im gleichen Rahmen und oft dazu noch in einer einfachen bürgerlichen Wohnstube spielt. So ist denn ganz natürlich das Wortdrama an den Provinztheatern zum Lückenbüßer, Stiefkind und Aschenbrödel geworden. Eine ganze Reihe von sogenannten Repertoirstücken wird in der Provinz regelmäßig mit den typischen beiden Proben herausgejagt: mit einer Arrangierprobe, wo die Äußerlichkeiten festgelegt und der Dialog kontrolliert wird, und einer Generalprobe, wo man die ganze Geschichte über Stock und Stein hinweg wenigstens einmal zu Ende durchspielt.

Die fürchterlichste Arbeit fällt hier dann dem Inspizienten zu, dem ersten Amanuensis des Regisseurs auf der Bühne. Er hat die Funktionen eines überwachenden und ausführenden Organs der Regie und kann sich bei gehöriger Intelligenz und Gewissenhaftigkeit unentbehrlich machen und zu einer bedeutungsvollen, geachteten Stellung aufrücken. Gute Inspizienten sind sehr gesucht und sehr selten, mindestens so gesucht und selten wie gute Regisseure.

Noch vor der ersten Probe erhält der In-

spizient das Regiebuch zur genauen Durchsicht, um sich hiernach sein Szenarium auszuarbeiten. Er benützt dazu ein zweites, ebenfalls mit weißen Blättern durchschossenes Buch. Aus diesem Szenarium muß nun folgendes deutlich und schnell zu ersehen sein:

1. Wann die einzelnen Darsteller ihren Auftritt haben, und durch welchen Zugang sie die Bühne betreten sollen.

2. Wann hinter der Bühne irgend etwas zur Handlung Gehöriges zu geschehen hat.

3. Welche Requisiten im ganzen und für die einzelnen Darsteller gebraucht werden.

4. Wann Beleuchtungsveränderungen oder bestimmte Lichteffekte einzutreten haben.

Der wirklich tüchtige Inspizient sollte nun dies alles eigentlich selbständig aus dem Regiebuch herauslesen können, was ihm natürlicherweise um so besser gelingen wird, je sorgfältiger der Regisseur sein Stück ausgearbeitet hat, und je eingehender der Inspizient mit der ganzen Methode des Regisseurs und ihren Eigenheiten vertraut ist. Dieser wird alsdann das Szenarium nochmals durchprüfen und gegebenenfalls ergänzen und in eingehender Rücksprache mit dem Inspizienten das Wesen der einzelnen Dinge und die Art und Weise der Verrichtungen genauer bestimmen. Er wird ferner die Einteilung der Komparserie mit ihm durchgehen, damit der Inspizient dann noch vor der Arrangierprobe das genau gegliederte Ver-

zeichnis der Statisterie ausschreiben und am schwarzen Brett anschlagen kann. Je übersichtlicher dies geschieht, um so besser für den Verlauf der Proben. Von der Indolenz der Chormitglieder kann man sich nämlich nur schwer einen Begriff machen.

Die Tätigkeit des Inspizienten geht also vorwiegend auf das Äußerliche, auf das Faktum — die des Regisseurs auf das Innerliche, auf den Stil. Der Inspizient sagt: Wir brauchen ein Teeservice — und erkundigt sich: Welches nehmen wir? Der Regisseur antwortet: Ein silbernes.

Für jede Kategorie von Dekorationsgegenständen und Requisiten stehen dem Inspizienten besondere Beamte zur Seite. Neben dem Garderobeninspektor und dem Möbelverwalter ist noch der Dekorateur für alle Draperien, Gardinen, Teppiche, Tischdecken, Kissen und so weiter, der Rüstmeister für die Waffen und der Requisiteur für die Requisiten verantwortlich. Für jede dieser Abteilungen schreibt der Inspizient schon vor Beginn der Proben die Möbelzettel, Requisitenzettel und so weiter aus, worauf die verlangten Stücke genau, das heißt ihrer Art, Beschaffenheit und Größe nach verzeichnet sind. Die betreffenden Beamten sorgen dann für die Beschaffung der Gegenstände, lassen sie auf die Szene bringen oder verteilen sie an die Schauspieler. Der Inspizient überwacht das alles, wobei er selbst dann wieder vom Regisseur kontrolliert wird. Wenn ja schließlich auch nur

Einer verantwortlich sein kann, so ist es in dem hastigen Bühnenbetriebe, wo das kleinste Versehen oft weitgreifendste Folgen hat, doch nötig, daß die einzelnen Verrichtungen doppelte und dreifache Überwachung erfahren.

Bei größeren Theaterverhältnissen trifft man vielfach neben dem eigentlichen Inspizienten noch einen Hilfsinspizienten, den sogenannten Chorführer an, der dem Regisseur vor allem bei den Massenaufzügen und -Gruppierungen zu helfen und mit den Statisten oft noch abends vor der Vorstellung beziehungsweise vor den einzelnen Akten zu üben hat.

Haben sich der Leiter des technischen Betriebes und der Inspizient überzeugt, daß alles zur Aufführung bereit ist, so macht der Inspizient dem Regisseur oder seinem Stellvertreter die entsprechende Meldung und gibt dann das Zeichen zum Anfang. Es liegt nicht im Wesen des Regisseurberufs, selbst irgendwo mit Hand anzulegen. Streng genommen endet seine Tätigkeit mit eben diesem Zeichen. Er kann sich jetzt ruhig in den Zuschauerraum begeben und unter das Publikum mischen. Dies sollte auch aus künstlerischen Gründen viel häufiger geschehen, als es gemeinhin der Fall zu sein pflegt — wenigstens überall dort, wo keine Regieloge vorhanden ist, die ein Überschauen des Spielplatzes von der Bühne aus gestattet.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch auf eine Unsitte aufmerksam machen, die an vielen

Theatern (sogar in Bayreuth) zu beobachten ist. Man dreht fast allgemein die Rampe zu früh an, so daß der untere Teil des Vorhangs noch eine Zeitlang grell beschienen wird, ehe das Spiel beginnt. Ich habe das immer als störend empfunden. Ein einigermaßen geschickter Beleuchter muß es verstehen, das Rampenlicht erst mit aufgehendem Vorhang allmählich hineinzugeben. Dies hat dann noch den ästhetischen Vorteil, das sich das Bild für den Zuschauer gleichsam aus der Dämmerung herausschält.

An einigen größeren Bühnen wird dem verantwortlichen Regisseur wohl noch ein Hilfsregisseur beigesellt, der in erster Linie die aus den Proben hergeleiteten Änderungen in das Regiebuch einzutragen hat, bei der Überwachung des ganzen Darstellungsapparates mit zur Hand sein soll und auch wohl hin und wieder vom Regisseur zu einer Meinungsäußerung herangezogen wird. Es ist nicht recht zu verstehen, weshalb man die vorzügliche Einrichtung des Hilfsregisseurs nicht schon deshalb allgemein durchführt, um dem Nachwuchs Gelegenheit zu geben, allmählich und systematisch in die schwierige Praxis des Regisseurs eingeführt zu werden. Und dann hat doch diese Einrichtung noch den Vorteil, daß der Assistent den Regisseur nicht unbedeutend zu entlasten vermag, indem er den Abenddienst auf der Bühne versehen und auch gelegentlich Repetitionsproben selbständig übernehmen kann.

Es hieß vorhin, daß die eigentliche Tätigkeit des Regisseurs mit Anfang der Vorstellung ihr Ende erreicht hätte. Dies ist aber doch nur bedingt richtig. Das Wesen der Bühnenkunst erfordert nämlich eine immerwährende, scharfe Kontrolle des gesamten Darstellungsapparates. Da das szenische Kunstwerk im Ganzen und Einzelnen stets von neuem wieder geschaffen werden, da vor allem der Künstler seinen Charakter stets gleichsam wieder aus dem Nichts herausholen muß, bedarf es einer ständigen, großen Energie, um die Vorstellung zusammen und auf einer gewissen Höhe zu halten.

Der Regisseur sollte deshalb möglichst allen von ihm inszenierten Aufführungen beiwohnen, auf die Abweichungen von der einmal festgelegten Darstellungsnorm achten und den betreffenden Schauspielern oder Beamten in schonender Weise seine Beobachtungen mitteilen. Wenn das regelmäßig geschehen würde, könnte der Verfall mancher begabter Schauspieler eingedämmt oder ganz aufgehalten und die Heranbildung eines brauchbaren Nachwuchses gewährleistet werden.

So hat Laube im Wiener Stadttheater während der Sommerferien die erfolgreichen Stücke des letzten Jahres wiederum durchprobiert — nicht so sehr, weil sie technisch mangelhaft verlaufen wären, sondern weil er wußte, daß sich die Schauspieler infolge der häufigen Wiederholungen leicht gehen lassen, aus dem Charakter der betreffenden

Figur heraus- und in den eigenen Charakter mehr und mehr hineinfallen, wobei sie sich dann oft noch einbilden, ihre Rolle nunmehr völlig erschöpft zu haben.

Überhaupt gehört die Pflege der Schauspielkunst im Allgemeinen und die Heranbildung der jungen Kräfte im Besonderen mit zu den wesentlichsten Obliegenheiten des Regisseurs. Selbst wenn die Direktion einen sogenannten Sprechmeister verpflichtet hat, der für eine verläßliche Kultur des Wortes am Theater sorgen und den Mitgliedern beim Rollenstudium helfen soll, bleibt der Regisseur doch auch in diesem Sinne die maßgebende leitende Persönlichkeit. Es ist nämlich im Publikum vielfach der Wahn verbreitet, als ob die Talente in so ziemlich fertigem Zustande jahrelang umherirren, bis sie von irgendeinem findigen Regisseur oder Direktor „entdeckt" werden. Davon kann natürlich keine Rede sein. Die meisten sogenannten Bühnentalente sind nämlich gar nicht leicht als solche zu erkennen, und es bedarf oft zeitraubender Versuche, bis man endlich zu der festen Überzeugung kommt, eine wirkliche, zu Höchstem ausersehene Begabung vor sich zu haben. Und auch dann noch sind konsequente, langwierige Unterweisungen und Studien nötig, um die einzelne schauspielerische Persönlichkeit mitsamt ihrer Darstellungsmittel so heranzubilden, daß die Bühne Nutzen davon hat. Die reinliche Scheidung der wirklichen Begabungen von den

vielen schauspielerischen Nichttalenten gehört zu den schwierigsten Aufgaben des Regisseurs.

* * *

Ist die Aufführung nun glücklich vorüber, ohne daß man allzu merkbare Störungen beobachten konnte, und hat sie gar beim Publikum Erfolg gehabt, so fühlt der Schauspieler wohl eine gewisse Erleichterung. Die reine Freude will sich aber doch nicht gleich einstellen. Denn ein Damoklesschwert hängt noch über ihm: die Kritik.

Wie bei keiner andern Kunst pflegt sich nämlich die gesamte Tagespresse zu jeder neuen Leistung der Bühne ausführlich zu äußern, und jeder Theaterbesucher pflegt mindestens doch die Besprechung seines Blattes auch zu lesen, und zwar ziemlich kritiklos zu lesen. Die Ansichten der Rezensenten gewinnen also für den Bühnenkünstler eine große Bedeutung, namentlich wenn sie ablehnend ausfallen. Die alte Theaterregel, daß eine schlechte Kritik immer schadet und eine gute selten nützt, hat unbedingt recht.

Das Kritisieren erfordert nun wesentlich zweierlei: die Fähigkeit des künstlerischen Urteilens mit allen dahin führenden Kenntnissen und Erkenntnissen und die Fähigkeit der kunstvollen Darstellung, wozu dann gewöhnlich noch die Begabung kommen soll, die Arbeit in verhältnismäßig kurzer Zeit zu liefern. Das Zusammentreffen dieser drei Bedingungen ist aber sehr selten, wes-

halb wir verhältnismäßig wenig gute Theaterkritiker haben.

Am besten wird noch der literarische Teil der Kritik bedacht. Man merkt den Arbeiten häufig an, daß eine gründliche Beschäftigung mit dem Stück und seinen Unterlagen vorausgegangen ist. Auch im Urteil über die rein schauspielerischen Leistungen begegnet man heute durchschnittlich einem gewissen Verständnis. Allerdings spielt der einzelne Darsteller innerhalb der Rezension meist noch eine zu große Rolle. Der ganze Theaterzettel brauchte keineswegs immer abgeschrieben zu werden.

Mit sehr wenig Interesse wird aber fast durchweg die einzelne Regieleistung behandelt. Die Kritiker sind hier meistens zu bühnenfremd und beherrschen die dramaturgisch-literarischen und die dramaturgisch-technischen Probleme nicht oder nicht genügend. Wie können sie auch! Sie haben ja kaum jemals eine Probe gesehen, sicherlich niemals den Regisseur vom ersten bis letzten Augenblick seiner vielseitigen und aufreibenden Tätigkeit beobachtet. Die meisten kennen sein Wirken ja nur vom Hörensagen und sind infolgedessen nicht imstande, die Arbeit des Regisseurs für jeden einzelnen Fall einzuschätzen und von den Leistungen der übrigen, irgendwie an der Gesamtdarstellung Beteiligten, in erster Linie der Schauspieler abzuheben. Vor allem werden die Grenzen der Regie nicht richtig erkannt, dem Regisseur

vielmehr Dinge vorgeworfen, deren Abstellung nicht in seiner Macht gelegen hat, und ihm wiederum manches Andere zugerechnet, was gar nicht auf seine Einwirkung zurückgeht. Jedenfalls herrscht hier bei den Kritikern eine ziemlich große Unsicherheit, die sie vielfach auch selbst spüren. Sie gehen deshalb im Allgemeinen gar nicht weiter auf die Regieleistung ein, sondern begnügen sich mit einem Gesamtlob oder -tadel. Und meistens loben sie dann.

Die Theaterkritik ist also im Allgemeinen viel zu literarisch und wird von Literarästhetikern oder gar von Literarhistorikern geschrieben, sollte aber doch wesentlich dramaturgisch sein und Bühnenästhetiker zu Verfassern haben. Es scheint mir deshalb unbedingt geboten, daß jeder ernsthafte Theaterkritiker mindestens eine Spielzeit hindurch an einer guten Bühne das Theaterwesen gründlichst studiert, die Schwierigkeiten des gesamten Bühnenbetriebes, der Personal- und Materialverhältnisse kennen lernt und dabei ein Dutzend Stücke jeder Art tatsächlich entstehen sieht.

* * *

Noch möchte ich kurz auf zwei Varianten unserer modernen Theaterkunst hinweisen, die neuerdings viel beachtet worden sind: auf das Spielen im Zirkus und im Freien. Beide Arten dramatischer Kunstübung scheinen nur eine vorüber-

gehende Mode zu sein und deshalb keine weiteren Betrachtungen zu rechtfertigen. Beide haben es miteinander gemein, daß sie das Spiel in einen größeren Raum verlegen, wodurch die Darstellungsbedingungen nicht unerheblich verändert werden. Beide nähern sich wieder den griechischen Verhältnissen und rücken damit von unserer modernen Bühnenkunst ab: sie haben den Vorteil, größere Massen und diese Massen mit starker, sinnlicher Wirkung verwenden zu können, und haben wiederum den Nachteil, daß man sich im Großen und Ganzen auf mehr dekorative Effekte beschränken muß. Dazu sind beide in der Wahl ihres Repertoirs keineswegs frei. Nur ganz wenige Dichtungen eignen sich für den Zirkus und für die freie Landschaft. Und es bleibt mindestens zweifelhaft, ob nicht selbst diese Dichtungen im geschlossenen Theater ebenso wirksam, wenn nicht gar wirksamer sind. Im übrigen habe ich über die Bedingungen der Freilichtbühnen im letzten Aufsatz meines Buches Oper und Szene gesprochen, worauf ich hier verweisen möchte.

XIV

Wie in jeder Kunst, liegt auch der Nachdruck beim Inszenieren auf dem Erzielen einer ausgesprochenen Stileinheit. Und das ist im Theater ganz besonders schwierig, weil sich der Gesamtorganismus des einzelnen Kunstwerks aus sehr verschiedenartigen Elementen zusammensetzt, die nicht leicht zu einer stilvollen Geschlossenheit hin zu bändigen sind.

Im Einzelnen wird man hier kaum bestimmte Anweisungen geben können. Ist der Regisseur ein Künstler, so weiß er auch mit halluzinatorischer Sicherheit die allein mögliche Stilnote anschlagen zu lassen.

Doch mögen immerhin einige allgemeine Erörterungen anzudeuten versuchen, worauf es beim Festlegen des Stiles im Großen und Ganzen ankommt.

* * *

Schon der Dichter sagt, daß die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht. Und er hat gewiß recht. Nur bei einigen ganz Großen macht sie eine Ausnahme. Da pflegt dann sogar die Be-

wunderung oft über Jahrhunderte hinaus stark übertrieben zu werden. Die ältere Generation ist in ihrem Gegensatz zur jüngeren, der ja gerade auf dem Gebiete der Kunst besonders deutlich zum Ausdruck kommt, zu sehr geneigt, berühmte Darsteller ihrer Zeit gegen moderne Künstler auszuspielen und dadurch den Ruhm der älteren über Gebühr anschwellen zu lassen. Sonst hat aber das Schillerwort seine volle Gültigkeit.

Allerdings scheint auch für diesen Fall das Gesetz von der ausgleichenden Gerechtigkeit zu walten. Was die Zukunft vorenthält, macht die Gegenwart mehr als wett. Es gibt keinen andern Künstler, der einen so großen Augenblickserfolg genießt wie der tüchtige, besser gesagt, der beliebte Schauspieler.

Die künstlerische Wirkung steigt bekanntlich mit der Größe und Originalität der in der betreffenden Schöpfung zum Ausdruck kommenden Persönlichkeit. Das gilt für jede Kunst. Die Kunst des Schauspielers unterscheidet sich aber von den übrigen Zweigen unter anderm noch dadurch, daß er sein Produkt künstlerischen Schaffens nicht außerhalb seines physischen Ich, sondern mit Hilfe dieses seines Ich, durch Modifizierung seiner eigenen Körperlichkeit ausgibt. In diesem Sinne ist das Menschendarstellen die allerpersönlichste Kunst und verfügt deshalb ganz zweifellos über die allergrößte Augenblickswirkung.

Aus diesem Grunde ist das Schaffen des Schauspielers aber auch ein vorübergehendes. Die Werke der Maler und Bildhauer können in den Galerien und Museen für lange Zeit hin aufbewahrt und immer wieder geschaut, vergleichend geschaut — die der Dichter gedruckt und immer wieder gelesen, vergleichend gelesen — die der Musiker aufgeführt und gehört, immer wieder gehört werden. Die Schöpfung des Mimen jedoch ist mit dem letzten Fallen des Vorhangs ein- für allemal vernichtet. Sie lebt höchstens mehr oder weniger undeutlich in der Erinnerung nach. Um zehn Uhr ist tatsächlich alles aus.

Von Schauspielern und Regisseuren gibt es daher nur einige Namen, die man später meist zu Mittelpunkten von sogenannten Schulen erhebt — wie Garrick, Baron, Goethe, Schröder, Iffland, Seydelmann, bis hin zu Kainz — und zwar auf Grund vereinzelter Berichte ihrer Zeitgenossen, der besonders früher in dieser Hinsicht doch recht dürftigen Kritik. Ihre Werke selbst gingen mit ihrem Leibe zugrunde. Nur dunkel können wir sie aus den Beschreibungen ahnen.

Deshalb hat auch die Schauspielkunst keine eigentliche Geschichte — Geschichte als Verlauf der Einzelerscheinungen und ihre organische Verknüpfung, als folgerichtig ineinandergreifende Entwicklungsreihe wesentlicher Kunst- und Kulturschöpfungen gefaßt. Sie hat keine feste Tradition und keine Theorie, hat in historischem Sinne, also

für uns Nachfahren keinen ganz und gar ausgeprägten Charakter gehabt. Es gelingt uns für die Bühne nicht, wie in anderen Künsten, das Abrollen großzügiger Geschmacksrichtungen und Stilepochen aufzuzeigen. Wenigstens nicht ohne ziemlich gewaltsame Konstruktionen. Die eine Generation kann ja allerhöchstens von der unmittelbar vorhergehenden lernen, deren Wirken sie allein nachzuprüfen vermag, wobei es sich in den meisten Fällen auch noch ausschließlich um einige technische Handhaben, um das Äußere, Werkmäßige, zur Not um ein paar bühnen-ästhetische Grundgesetze handelt. Und mehr wie in anderen Zweigen erben sich da gewisse Manieren und Verrichtungen im Reich der Bretter wie eine ewige Krankheit fort.

Das eine läßt sich aber doch schließlich erkennen und sowohl geschichtlich nachweisen als theoretisch begründen: verschiedene Zeiten haben im Großen und Ganzen verschiedene, und zwar ihre ganz bestimmten, wesentlich von dem jeweiligen Charakter der dramatischen Dichtung abhängigen Stile — die einzelnen Dramengattungen dann wieder ihre einzelnen Unterstile als besondere Brechungen des allgemeinen Zeitstils ausgebildet. Dieser Satz stellt in seiner Generalisierung ein allgemein gültiges Kunstgesetz dar und gilt schon deshalb ebenfalls für die Bühne.

* * *

Was ist Stil? . . . Was heißt stilisieren?

Wir wollen einmal der Einfachheit halber die Welt der Erscheinungen nach Kunst und Natur trennen. Natur ist das Gegebene, ohne weiteres Hinzutun des Menschen Gewordene (ich denke jetzt nicht an die Umbiegungen, an das Variieren der einzelnen Gattung zu Arten und Unterarten durch die Eingriffe von Menschenhand, sondern an das aus und durch sich Entstandene.) Kunst ist dagegen vereinfachte und menschlich-beseelte, somit gereinigte und verstärkte Natur. Und die Art der Vereinfachung, das Reinigen der Naturerscheinung vom Kleinen, allzu Kleinen, vom Unwesentlichen, Verwirrenden nennt man stilisieren. In der Kunst ist daher Ruhe und Größe — ist, wie man sagt, Stil.

Die Photographie und der Gipsabguß nach der Natur sind bildliche Darstellungen ohne jede stilistische Ausgestaltung, sind Abbilder, Kopien. Der einfachste kunstgewerbliche Gebrauchsgegenstand, schon die als Metallvase ausgeführte Wasserlilie hat dagegen Stil oder kann doch Stil haben. Der naturalistische Zeichner kopiert die Blume, er nimmt sie auf, wie sie sich ihm darstellt: die eine bestimmte Blume, die gerade vorliegt. Ebenso der Photograph. Der Künstler aber tut mehr. Er nimmt zwanzig oder dreißig Lilien, sucht und findet durch intensives Beschauen, Ordnen und nachfolgendes An- und Ausgleichen das Gemeinsame in diesem Bündel von Blumen und schafft

so nicht das Abbild einer einzelnen, sondern den Typus der Wasserlilie schlechthin. Er bringt damit nach Art des Rechners eine Reihe von Brüchen auf den Generalnenner. Das heißt: er stilisiert die Wasserlilie.

Das Stilisieren geschieht nun nach zwei Richtungen hin, nach der mehr konventionellen Seite, wie sie im Kunstgewerbe gewöhnlich zum Ausdruck kommt, und nach der mehr individuellen Seite, wie sie das eigentliche Kunstwerk als unerläßliche Bedingung fordert. Damit soll allerdings nicht ausgesprochen sein, daß auch kunstgewerbliche Gegenstände nicht individuelle, und wirkliche Kunstschöpfungen nicht konventionelle Werte zeigen können. Ich scheide Kunst und Gewerbe hier nur zur besseren Verdeutlichung des nicht so ganz leicht darzustellenden Problems. In Wirklichkeit fließen natürlich beide Gebiete ineinander über. Manches Bild, das aufdringlich an der Salonwand hängt, ist nichts als Gewerbe, und mancher moderne Gebrauchsgegenstand ist ein Kunstwerk. Das kommt eben einzig und allein auf die Persönlichkeit des betreffenden Schöpfers an: ob er Selbständiges, Eigenes hat und dieser Eigenart die nötige Gestaltung geben kann. Dann wird sich nämlich seine Wasserlilie, seine stilisierte Naturerscheinung von der jedes Andern wesentlich unterscheiden. In diesem Falle ist er eben kein Handwerker mehr, sondern ein Künstler — wenn auch meinetwegen ein kleiner Künstler, dann

ist das Produkt seiner Idee kein kunstgewerblicher Gegenstand mehr, sondern ein Kunstwerk — meinetwegen ein kleines Kunstwerk.

Die konventionelle Stilisierung besteht also eigentlich nur in dem Herausschälen einer Art Kernform aus einer Summe ähnlicher Naturerscheinungen und das Ergebnis ist ein Typus nach hergebrachtem Geschmack auf Grund hergebrachten Könnens. Dagegen macht die individuelle Stilisierung noch insofern einen weiteren Schritt, als sie nun außerdem oder, wenn man will, gleichzeitig mit der konventionellen Vereinfachung eine tiefer und weiter empfindende Persönlichkeit wirken läßt und dadurch über das bisher Gültige hinauskommt, das heißt neue Kunstwerte schafft. Das Ergebnis ist ein Typus nach eigenem persönlichen Geschmack auf Grund selbständigen künstlerischen Schauens. Hier erst beginnt die eigentliche Tätigkeit des Künstlers, der mehr sieht und fühlt als der gewöhnliche Mensch, und dem ein Gott in Marmor, Farben, Tönen oder Worten zu sagen gab, was er leidet. Nur auf diese Weise können die Grenzen der Kunst erweitert werden. Und so nennen wir mit Recht auch jedes echte Kunstwerk eine Schöpfung — Neuschöpfung.

Diese individuellen Kunsterscheinungen, die eigentlichen Kunstwerke also, sind allerdings nur für ganz Wenige da. Sie erfordern beim Genießenden eine Art von Kongenialität mit der Empfindungs- und Beobachtungsweise des Schaffenden,

die nicht viele aufbringen können. Die Meisten halten sich deshalb lieber an die konventionellen Produkte des Ewig-Gestrigen. Denn ein Aufstieg zu den Höhen der Kunst ist beschwerlich. Es gibt auch ein ästhetisches Trägheitsgesetz.

Jeder Künstler, also auch der Dichter, muß stilisieren. Er kann die Menschen nicht ohne weiteres so übernehmen, wie sie ihm auf der Straße und im Salon entgegentreten. Theaterstücke dieser Art würden hervorragend nüchtern wirken. Auch er trifft vielmehr eine Auswahl. Zunächst unter den Modellen selbst und dann unter den Eigenschaften des erkorenen Geschöpfes, denen er wiederum wesensverwandte Züge anderer Persönlichkeiten und nicht zuletzt seiner selbst untermischt — immer mit dem einen Zweck, durch den Gesamtverlauf der Handlung seine dichterische Absicht zu verkörpern, was dann auszuführen Sache des Bühnenkünstlers ist.

Der Schauspieler hat also den innerlich geschauten Gestalten des Dichters körperliche Realität zu verleihen — die vom Dichter erlebten Menschen möglichst eindeutig, das heißt ohren- und augenfällig, darzustellen. Denn schauspielen heißt Menschen darstellen. Aber keine Menschen der absoluten Wirklichkeit, sondern eben Künstlergeschöpfe: stilisierte Menschen. Der Unterschied zwischen Welt und Bühne ist der zwischen Sein und Schein, zwischen Natur und Kunst. Das Tun und Lassen der Menschen jenseits der Rampe

ist nicht natürlich, es soll nur natürlich scheinen. Deshalb sprechen wir sehr richtig von einer mehr oder weniger starken Illusion, der Illusion des vom Dichter stilisierten Vorgangs. Wir müssen also auch in der Schauspielkunst jedesmal einen bestimmten Stil fordern.

Allerdings kompliziert sich die Sache jetzt etwas mehr.

Obgleich das Problem der künstlerischen Gestaltung schließlich eine Einheit darstellt, kann man den kunstschöpferischen Akt des Schauspielers dennoch theoretisch nach drei Bedingungen hin auflösen. Der Bühnenkünstler hat erstens der betreffenden Bühnengestalt an sich, und zweitens der diese Bühnengestalt zu einer bestimmten Individualität ausprägenden Eigenart des Dichters gerecht zu werden. Er muß aber drittens auch, wenn er wirklich als Künstler gelten will, noch selbst insofern produktiv (mitschaffend) tätig sein, als er seine eigene ganze Persönlichkeit wirken läßt und so der Leistung eine bestimmte, wesenseigene Schattierung gibt. Die einzelne dichterische Figur passiert eben nochmals eine künstlerische Individualität, die des Schauspielers.

Aus alledem ergibt sich eine deutliche Abhängigkeit des jeweiligen Bühnenstils von der jeweiligen dramatischen Kunst. Eine moderne Schauspielkunst haben wir also eigentlich nur insoweit, als wir eine moderne dramatische Dichtung

besitzen, die eben andere, neue Werte schafft und für diese Werte eine andere Darstellung verlangt.

Es gibt zu allen Zeiten und hat zu allen Zeiten nur einen, für die betreffende Periode allgültigen Stil gegeben: den Stil der augenblicklichen künstlerischen Wahrheit, die sich bekanntlich mit der Zeit ändert. Und wenn wir auch gemeinhin zwischen realistischen und stilisierten Stücken unterscheiden, so handelt es sich nicht um zwei grundverschiedene Spielweisen, sondern um Modifikationen einer und derselben Spielart. Jede Zeit hat nur einen, ihren ganz besonderen, von ihr erarbeiteten Stil. Daß wir ihn heute für unsere Epoche noch nicht haben, mag bedauerlich sein, ändert aber an der Tatsache nichts.

Und wenn wir den modernen Stil als Produkt unserer Kultur auch schon hätten, wäre er in seiner ganzen Reinheit doch nur für die dramatische Dichtung unserer Zeit anzuwenden. Man dürfte ihn nicht ohne weiteres in Permanenz erklären und grundsätzlich auf alles anwenden, was da oben auf den Brettern vor die Lampen gezogen wird. Er hat nur das Fundament abzugeben, auf dem sich alle die kleinen Türmchen verschiedenster Unterstilarten erheben. Wir werden ja niemals die Jungfrau von Orleans im Stile des Fuhrmann Henschel, den Ödipus im Stile der Gespenster spielen. Nur etwas Gemeinsames soll der Darstellung all dieser Stücke für unsere bestimmte Zeit zugrunde liegen, indem wesentlich mit den

Ausdrucksmitteln gearbeitet wird, die uns heute allein verständlich, die aus unserm Kunstsinn, aus unserm Kulturbewußtsein geboren sind. Denn die erste Bedingung bleibt doch, uns Gegenwartsmenschen das einzelne Drama, und sei es das älteste, zugänglich zu machen. Der König Thoas muß ein Stück von uns heute sein, ein Mensch mit uns verständlichem Tun und Lassen, und nicht der Thoas des fünften Jahrhunderts vor Christus. Der ist uns herzlich langweilig und gleichgültig. Erst wenn diese Bedingung erfüllt ist, rechtfertigt sich die Aufführung fremder und weit zurückliegender Dramen, die wir alsdann ja mit Recht klassisch zu nennen pflegen.

Solche ältere Dichterfiguren werden uns also nur dann verständlich, wenn der Schauspieler das Allgemeinmenschliche in der Rolle, also das Bleibende, das, was uns heute noch angeht und deshalb interessiert, heraushebt und in einem unserer Kunstauffassung entsprechenden Sinne, mit den Mitteln und unter den Bedingungen unserer Zeit zur Darstellung bringt. Gerade so wenig, wie unsere Schauspieler heute noch auf hohen Kothurnen einherstelzen, große, unförmliche Masken übergestülpt haben und sich fortgesetzt der vollen Kraft ihres Organs befleißigen — alles damals, um im Riesenraum des antiken Spielplatzes gesehen und verstanden zu werden — ebensowenig sind die inneren Bedingungen der Schauspielkunst im Laufe der Jahrhunderte die gleichen geblieben.

Im selben Verhältnis, wie die physische (extensive) Kraftentfaltung gegen früher erheblich bescheidener geworden ist, sind die Anforderungen an die intensive Kunstübung gewachsen.

Wir stehen nun gegenwärtig mit unserm Theater in einer Krise. Noch herrscht zurzeit an den deutschen Bühnen die allergrößte Stillosigkeit. Da gibt es an demselben Kunstinstitut Leute, die alles nach den Goetheschen Regeln zur Erzielung absoluter Schönheit darstellen, und Leute, die jede Rolle, auch die pathetischste, in Nervenspielerei auflösen, ganz lustig nebeneinander. Die Heroine, der Held und der jugendliche Liebhaber (wenn ich die abgegriffenen Fachbezeichnungen der Kürze halber noch einmal gebrauchen darf) gehören meist zu jener — die moderne Liebhaberin, der Charakterspieler und Konversationsliebhaber meist zu dieser Gruppe. Beide Stilarten, die idealistische und naturalistische, waren ihrer Zeit geschichtlich berechtigt, als die dramatische Produktion nämlich mehr nach der einen oder andern Seite neigte. Beide sind oder sollten heute überwunden sein. Und manchmal scheint es ja wirklich, als ob allmählich in dieser Stilwirrnis der deutschen Bühnen so etwas wie Klärung eintreten wollte.

In allen Künsten und zu allen Zeiten gab es und gibt es (ich brauche auch hier absichtlich zunächst die üblichen, nicht sehr treffenden Schulausdrücke) realistische und stilisierte Kunstwerke

— korrekter ausgedrückt mehr naturalistisch und mehr idealistisch stilisierte Kunstwerke. Auch unser heutiges Theater hat mehr als je beide Arten zu pflegen. Wenn wir einmal unsere alten Beispiele behalten wollen, so gehören die Jungfrau von Orleans und der Ödipus zu der einen, der Fuhrmann Henschel und die Gespenster zu der anderen Gattung. Und unsere Bühnen spielen nun entweder die realistischen Stücke naturalistisch und die stilisierten idealistisch (Kompromißtheater) oder alles idealistisch (Hoftheater) oder alles naturalistisch (Reformtheater) — was durchweg falsch ist.

Den Idealismus haben wir längst überwunden. Und damit auch den idealistischen Stil. Wir vertragen ihn heute nicht mehr. Eine neue dramatische Kunst verlangte derzeit nach einer neuen Spielart: und so schuf der Naturalismus seinen eigenen, den naturalistischen Stil. Bühnenspiel ist aber nicht Natur — Bühnenwahrheit nicht Naturwahrheit. Wir bedürfen deshalb heute eines neuen Stils, der in gewissem, wenn auch in ganz anderm Sinne als der klassisch-idealistische idealistisch sein wird: der nämlich gleichzeitig aus den Empfindungs- und Geschmackswerten unserer Kultur im Allgemeinen und aus der Idee und den ästhetischen Voraussetzungen des betreffenden Stückes im Besonderen abgeleitet werden muß.

Das Grundproblem der Schauspielkunst formuliert sich folgendermaßen: ein Charakter, ein

menschlicher, übermenschlicher oder untermenschlicher Charakter soll mit Hilfe der Ausdrucksmittel des eigenen Körpers so dargestellt werden, daß er uns im Augenblick, das heißt unter den gegebenen Umständen, innerhalb dieser ganz bestimmten Dichtung, menschlich, über- oder untermenschlich, also möglich, natürlich und innerlich wahr erscheint. Der letzte Sinn aller Bühnenkunst ist doch jedesmal der, eine innere, in dieser Hinsicht dann aber totale Glaubwürdigkeit beim Zuschauer zu erzielen. Wenn uns der Schauspieler an seinen Nickelmann und Waldschrat wenigstens für den Verlauf des Kunstgenusses nicht glauben machen kann, hat er für diesen Fall seinen Beruf verfehlt. Hier wird die Persönlichkeitsleistung fehlen. Und ohne diese Persönlichkeitsleistung geht es nun einmal in der Kunst, auch in der Bühnenkunst nicht.

Es gibt beispielsweise keine Normaldarstellung des Königs an sich. Nicht einmal dieselben, einem Könige ohne weiteres zugehörigen oder ihm ohne weiteres zuzuschreibenden Eigenschaften werden im idealistischen gerade so wie im realistischen Drama, im historischen Ritterstück wie in der Märchentragödie, im Konversationslustspiel gerade so wie in der Posse darzustellen sein. Es gilt für jeden Fall immer nur ein einzig richtiger Stil, der der innern und äußern Wahrheit, der sich einzig und allein auf die ästhetischen Kulturbedingungen stützt und deshalb variabel ist. Und

nur die alles vereinfachende, alles schulgemäß herrichtende Sucht der wissenschaftlichen Betrachtungsart nach Niveau schaffenden Gruppierungen, nach methodischer Zusammenfassung der Einzelerscheinungen hat verwandte Äußerungen dieses künstlerischen Wahrheitsprinzips zu Namen vereinigt und die landläufigen, schwer ausrottbaren Stilgattungen in die ästhetische Anschauungsweise gebracht.

Also: ein Grundstil und daraus dann tausend und mehr Einzelstile. Sogar jede Rolle hat, wenn man will, noch wieder ihre besondere stilistische Eigenart. Wirklichen Stil zeigt die Darstellung, zeigt der Darsteller nur dann, wenn dem Zuschauer gar nichts Äußeres mehr auffällt, sondern der innere Gehalt unmittelbar auf den Zuschauer wirkt — wenn Seele zu Seele spricht.

Besondere Stilgattungen der dramatischen Poesie bedingen also besondere Darstellungsstile. So verlangte das klassische Jambendrama den schauspielerischen al fresco-Stil, verlangte volles Orchester. Hier galt es, große Helden der Geschichte in ihren großen Taten abzuspiegeln. Und alles wuchs von selbst über das Gemein-Menschliche hinaus: Sprache, Ton und Gebärde. Die Größe lag hier im Glanz, in einer üppigen Pracht, in der absoluten Schönheit der Formen, und ihre künstlerischen Mittel sind Plastik und Pathos. Das moderne Drama verlangt dagegen so etwas wie Rembrandtstil oder den Stil einer Federzeich-

nung, verlangt gedämpftes Orchester: die Geigen mit Sordinen, die Hörner gestopft. Hier gilt es, Motive und Handlungen von Menschen künstlerisch darzustellen, die in der Gegenwart wurzeln. Nichts geht über das Gemein-Menschliche hinaus, aber alles in das Reinmenschliche hinunter. Das Kunstwerk steigt also aus der Allmenschlichkeit hervor. Und so sind auch die Ausdrucksmittel heute andere: einfachere, und doch prägnantere, natürlichere und doch stilmäßige. Die Größe liegt hier in der Schlichtheit und Wahrhaftigkeit, in der Schärfe und Präzision des Ausdrucks.

Unseren wirklich modern empfindenden Schauspielern ist es ebenso unmöglich, die klassischen Dramen in dem alten Weimarer Stil darzustellen, wie es den geschmackvollen Kunstfreunden schwer wird, sie unter diesen Bedingungen anzusehen und anzuhören. Goethe tat ja unbedingt gut daran, diesen Stil für seine Zeit geltend zu machen, denn die ganze Art zu spielen hatte für die damalige Kultur ihre innere Berechtigung. Nur durfte er diese seine Manier, die großen Jambendramen darzustellen, nicht unmittelbar auf die mehr realistischen Stücke anwenden und das Großartige, Gemessene und Pompöse der klassisch-antikisierenden Kunst auch auf das Lustspiel und die bürgerlichen Trauerspiele übertragen. Er hätte hier seine Ausdrucksweise revidieren, wenigstens stark mildern müssen.

In diesen groben Fehler sollten wir nun heute

nicht wieder verfallen. Wir dürfen bei der Aufführung klassischer Stücke nicht auf die Gespreiztheit der Goethebühne oder gar auf die Kulissenreißerei der Virtuosenzeit zurückgreifen. Was Goethe und Schiller den Schauspielern vorgemacht und vorerzählt haben, ist im Grunde für uns nur von historischem Wert, wenn auch einzelne allgemeine Gesetze mit gewissen, vom Zeitgeist bedingten Veränderungen noch heute gelten und, entsprechend weiter verändert, immer gelten werden.

Wir dürfen aber auch den Stil des modernen Dramas — soweit wir überhaupt einen haben — nicht ohne weiteres auf Goethe und Schiller übertragen. Unternimmt es der Dichter, die Natur zum Ideal hin zu stilisieren, was sein gutes Recht und seine eigentliche Domäne ist, so muß ihm der Schauspieler folgen. Wie will man sich sonst mit der Oper künstlerisch auseinandersetzen, wo die Unnatürlichkeit so weit geht, daß alles gesungen wird. Verse müssen eben als Verse, rhythmische Prosa als rhythmische Prosa und Alltagsjargon als Alltagsjargon gesprochen werden.

Wir haben also von der Schauspielweise unserer Zeit und ihren Ausdrucksmitteln auszugehen, indem wir sie den Bedingungen der zum Idealen hin stilisierten Tragödie angleichen. Nur so ist es denkbar, das trotz seiner Klassizität ja schließlich für uns doch Vergangene, also hier und da, wenn auch nur im Einzelnen, schon Rück-

ständige uns heute noch schmackhaft zu machen. Die Klassiker müssen also in jeder Kunstepoche gleichsam von neuem geboren werden, um uns erhalten zu bleiben. Wer Mitterwurzer klassische Rollen hat spielen sehen, weiß, was ich mit diesen Ausführungen meine. Und Kainz konnte es auch, wenn er Lust hatte. Heute allerdings wüßte ich keinen, der in diesem Sinne ganz mustergültig wäre.

* * *

Alle Kunst ist eine Durchdringung vom Allgemeinen und Besonderen, von Gattung und Individuum, von Idee und Natur. Der Künstler verdichtet die Gattung zum Individuum und spiegelt das Individuum in der Gattung. Dieser Grundsatz gilt auch für das Schauspielen. Die Kunst des großen Meisters besteht also stets darin, daß er zwar die Gattung spielt, durch gewisse klug angebrachte Eigenheiten dem Zuschauer aber doch ein bestimmtes Individuum zu geben scheint. Und die Probe auf diese Art von Darstellung ist dann bestanden, wenn möglichst jeder Zuschauer in seiner Bekanntschaft ein anderes Original zu dieser scheinbaren Kopie aufzufinden glaubt. In seiner Beschreibung Hogarthscher Kupferstiche handelt Lichtenberg einmal von einem Pfarrer, der ein Liebespaar traut, und erzählt von einem Kunstkenner, der dabei folgendes Urteil gefällt habe: „Jedermann, der diesen Pfarrer ansieht, glaubt,

er habe irgendwo ein solches Gesicht und eine solche Perücke schon einmal gesehen, kann sich aber nicht gleich besinnen, wo.“ Und Lichtenberg hat recht, wenn er diese feine Bemerkung mit den Worten ergänzt: „Es ist unmöglich, unsern großen Künstler mit so wenig Worten mehr zu loben.“

Wohl kann der Schauspieler wie jeder andere Künstler ein Modell benutzen, indem er sich auf Grund einer sicheren künstlerischen Anschauung vom eigentlichen Wesen der dichterischen Figur eine bestimmte Person aus seinem Erfahrungs- und Bekanntschaftskreise in den Umrissen und Grundzügen vor Augen hält. In diese Außenlinie zeichnet dann aber der Menschendarsteller von Genie noch vieles, was seine Beobachtung an Anderen gesammelt und seine schaffende Phantasie gedichtet hat, hinein und erhebt dadurch das Einzelwesen zur Gattung — immer natürlich im engsten Anschluß an die dramatische Absicht. Er schafft sich also ein aus vielen einzeln bemerkten Zügen kunstreich zusammengesetztes Bild, schafft, wenn man will, in jedem Falle ein Ideal. Wer dies kann, ist ein Schauspielkünstler in des Wortes größter Bedeutung.

Ganz anders steht es dagegen mit dem, wenn auch noch so fleißigen Brotkünstler. Er bringt es im allgemeinen nur zu farblosen Typen, denen sowohl jede persönliche Note als auch die notwendigen, genial konzipierten Einzelzüge fehlen, oder

begnügt sich damit, einfach nachzuahmen. Statt selbst zu erfinden und zusammenzusetzen, wendet er sein ganzes Studium auf die Nachbildung eines einzigen Originals, das er mit größter Treue wiederzugeben sucht. Wo jener idealisierte, malt dieser also nur Porträtfiguren, oder er kopiert auch wohl nur einen andern Schauspieler, der diese Rolle mit Glück spielte und selbst nur Nachahmer war, malt also nur Kopien von Porträtfiguren. „Mein Grundsatz," sagt unser Schröder, „den meine Erfahrung noch nicht widerlegt hat, ist: Der große Schauspieler kann nicht kopieren. Wer sich darauf legt, kann nur eine grobe Individualität zeichnen."

Verlangt wird also von der Schauspielkunst, Menschen darzustellen: aber keine gewöhnlichen, keine nur naturwahren im Sinne von naturalistischen, sondern künstlerisch-wahre Menschen. Der ältere Coquelin erzählt oft und gern folgende kleine Geschichte, die allerdings kein eigentliches Kunstschaffen zum Gegenstand hat, dennoch aber das eben Gesagte trefflich illustriert: In einer Dorfschenke produzierte sich einst unter großem Beifall der Bauern ein Tierstimmen-Imitator, der die Naturlaute eines Ferkelchens besonders täuschend nachzuahmen wußte, so daß sein dankbares Publikum das Kunststück immer wieder aufs neue verlangte. Übermüdet griff der Künstler endlich nach einem wirklichen Ferkel, das in einem Sack neben ihm lag, und kniff es, bis es quietschte. Die Bauern waren aber jetzt mit einem Male nicht mehr zu-

frieden und meinten: das wäre gar kein richtiges Schweinegequietsche. Und nur die Bemerkung, daß er wegen Übermüdung in seinen Produktionen nicht mehr naturgetreu fortfahren könnte, rettete den Mann.

Sehr hübsch prägt ferner eine englische Theateranekdote das wesentliche Kriterium schauspielerischen Schaffens zu einem gefälligen Epigramm, das durch eine feinsinnige antithetische Spitze noch sehr treffend beleuchtet wird. Der Bischof von London fragte einst den Schauspieler Betterton: „Wie kommt es eigentlich, daß ihr Schauspieler auf der Bühne durch Dinge, von denen jedermann weiß, daß sie erdichtet sind, eine Versammlung so rühren könnt, als wenn sie wahr wären, hingegen wir in der Kirche von wahren und wirklichen Dingen sprechen und doch nicht mehr Glauben finden, als wenn sie erdichtet wären?“ — „Mylord“, erwiderte Betterton, „nichts geht natürlicher zu als dieses. Wir Schauspieler sprechen von erdichteten Dingen, als wenn sie wahr wären. Ihr aber sprecht auf der Kanzel von wahren Dingen, als wenn sie erdichtet wären.“

* * *

Der Schauspieler hat nun der dichterischen Figur gegenüber, je nach ihrer Beschaffenheit und nach dem Grade ihrer künstlerischen Vollendung, eine verschiedene Aufgabe. Der wirklich dichterische Charakter enthält schon in sich die strikte

Forderung an den nachschaffenden Künstler: die Darstellung des Typus im Individuum. Bei wahrhaft dramatischen Charakteren hat der Schauspieler also nichts weiter zu tun, als den in der Figur angelegten zwiefachen Gehalt des Allgemeinen und Individuellen als künstlerischen Gesamtcharakter wiederzugeben. Hier heißt es nachfühlen, nachschauen und dann nachschaffen.

In den Fällen aber, wo die dichterische Gestalt selbst nicht jenes künstlerische Gleichmaß aufweist, wo das Zünglein nach der einen (idealistischen) oder nach der andern (naturalistischen) Seite ausschlägt, wo, wie Lessing sagt, dem Autor etwas Menschliches widerfahren ist — da heißt es für die Darsteller: ausgleichen, die Schalen wieder in jene Schwebelage bringen. Hier wird der Schauspieler zum willkommenen, notwendigen und daher gern gesehenen Helfer des Dramatikers, indem er dichterischen Gebilden von allgemeiner Struktur zu individuellem Leben verhilft (man denke an Posa, Nathan und an die verschiedenen Possentypen), oder Charaktere von zu starker persönlicher Sonderheit mehr in der Allgemeinheit aufgehen läßt (man denke an die Figuren unserer deutschen Spießerdichtung und an die Produkte des Naturalismus). Diese häufig so notwendigen Funktionen des Darstellers hat dann der Regisseur zu überwachen, gegebenenfalls zu veranlassen.

Was ich hier meine, mag aus einem Beispiele etwas stärker erhellen. In Nestroys Lumpaci vaga-

bundus heißt bekanntlich der Schneider Zwirn, der Tischler Leim, der Schuster Knieriem, der Tischlermeister Hobelmann, der Brauknecht Fassel und so fort. Es sind also Typen, die der Possendichter dort oben in phantastischer Schwankhandlung gegeneinander losläßt, abstrakte Gestalten, die dem nachschaffenden Künstler die schwierige Aufgabe stellen, nach irgendeiner Richtung hin individualisiert, vermenschlicht zu werden, den vielen Witzchen und Mätzchen, die der Verfasser auf den Scheitel seiner drei Lieblingsfiguren häuft, eine höhere Einheit zu geben, sie zu einem die ganze Gestalt durchtränkenden Humor zu verdichten. Nestroy selbst hat dafür nicht viel getan. Dem alten Zyniker fehlte zu sehr die tiefe, gefestigte Weltanschauung, aus der allein heraus menschlich und künstlerisch interessierende Dichtergeschöpfe geboren werden können. Er ist zwar ein ulkiger Kopf voll geistreicher Einfälle, die Funken sprühen aber nicht aus der komischen Figur heraus, sondern schlagen von außen hinein: Die einzelne Person vertritt die Stelle des Ableiters. Es ist immer der Autor, der die Witze macht, niemals die Gestalt selbst. Hier hat also die Bühnenkunst helfend, mitschaffend einzugreifen. Da muß es beispielsweise der Darsteller des Knieriem verstehen, aus diesem bloßen Witznest des Verfassers, aus diesem stets betrunkenen Schustervagabunden einen lebenswahren, trotz seiner Verkommenheit liebenswürdigen, daseinsfrohen, sanften Süffel zu

machen, dem man alles, seine astronomische Begeisterung, seine infolge ständiger Bierseligkeit vielfach überstandenen unverschuldeten Unglücksfälle und nicht zuletzt den unergründlichen Durst selbst, aufs Wort glaubt. Kurz: er muß den Typus individualisieren.

* * *

Ich bin am Ende — am Ende dessen, was ich heute zu sagen habe. Das Eine oder Andere mag immerhin noch fehlen, dieses oder jenes nicht genügend ausgeführt sein. Wichtiges aber, so meine ich, wurde kaum vergessen und alles Grundlegende nach Gebühr, wenn auch, dem Charakter des Buches entsprechend, knapp und allgemein verständlich behandelt.

Natürlich heißt es auch für uns Regisseure: Bilde Künstler, rede nicht! Unser aller Anfang und Ende bleibt die Schöpfung eines stilvollen Gesamtkunstwerks für die Bühne, die auf Grund einer spezifischen Regiebegabung ein sicheres künstlerisches Empfinden und eine verläßliche Technik zur Voraussetzung hat. Der Organismus der Regiekunst an sich und des einzelnen Bühnenwerkes ist aber so kompliziert und ständig derartigen Veränderungen unterworfen, daß ein Durchsprechen der mannigfachen Probleme schon deshalb von Zeit zu Zeit nötig erscheint, um ihre Lösungen auf der Höhe der jeweiligen Kultur zu halten.

Leider war ich bei der recht mühsamen Arbeit, die zweite Auflage dieses Buches im Sinne moderner Ansprüche weiter auszugestalten und abzurunden, wesentlich auf mich selbst und meine eigenen Erfahrungen und Schlüsse angewiesen. Möglich, daß die in der Szene veröffentlichte Bitte an die Regiekollegen, mir praktische Neuerungen und sonstige Vorschläge zur Besserung unserer technischen und künstlerischen Bühnenbetriebsverhältnisse freundlichst mitzuteilen, gegen Ende der Spielzeit nicht mehr überall durchgedrungen, oder daß die Zeit der Sommermonate ungeeignet und zu knapp gewesen ist, um den Einen oder Andern zur Niederschrift seiner Wünsche und Anschauungen auf diesem oder jenem Gebiet unserer Kunst zu veranlassen. Der Auftrag des Herrn Verlegers, die neue Auflage zu bearbeiten, kam aber ziemlich unvorbereitet. Auch mußte ich das Buch bis zu Beginn der neuen Spielzeit unter Dach und Fach haben, weil mir die praktische Bühnentätigkeit später nicht mehr die nötige Muße gewähren konnte.

Jedenfalls bitte ich im Interesse der gemeinsamen Sache für die Folgezeit um gelegentliche Hinweise und Ausstellungen. Die prinzipiellen Fragen der Regiekunst und ihre theoretischen Erörterungen werden jetzt ja offenbar in Fluß kommen und mehr wie bisher zur Diskussion gestellt werden. Die eben gegründete Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände sieht mit Recht außer

einer Propaganda für wirtschaftliche, rechtliche und gesellschaftliche Reformen des ganzen Standes eine wesentliche Aufgabe in einem regelmäßigen und lebhaften Austausch der künstlerischen Ideen und will in ihrer neuen Zeitschrift (Die Szene) einen Mittelpunkt schaffen, wo sich die verschiedenen Meinungen kreuzen und künstlerische Versuche und Taten aufgezeichnet und begutachtet werden können.

Vielleicht geht man später auch einmal daran, Fachkongresse zu veranstalten, die einen persönlichen Zusammenschluß der Mitglieder ermöglichen und durch ernste Arbeit im Suchen nach neuen Werten Kunde von der Bedeutung des modernen Regisseurs für unsere gesamte künstlerische Kultur geben werden. Denn so lange den heutigen Bühnenleistungen immer noch vielfach höchst rückständige Anschauungen und Praktiken zugrunde liegen und die häufig allzu aufdringlich geübte Regiekunst dann auch wieder allerlei Auswüchse zeitigt und in artistischen Spielereien auszuarten droht, erscheint ein maßgebendes Forum für die gesunde Weiterentwicklung des ganzen Kunstzweiges doppelt notwendig. Möchten die nächsten Jahre hier den längst ersehnten Wandel schaffen. Es ist hoch an der Zeit.

Namenverzeichnis

Albert, Eugen d' . . 125
Amphitheater 91
Annunzio, Gabriele d' 186 239
— Die tote Stadt . . 239
— Gioconda . . 186, 241
— Gloria 241
Antoine, André . 142, 250
Aristoteles . . . 176, 290

Bahr, Hermann . . 45, 243
— Die gelbe Nachtigall 45
— Die Kinder . . . 243
Baron 377
Barrot, Max 213
Bassermann, Alb. 64, 87, 263
Beethoven 246
Betterton 395
Bie, Oscar 302
Bismarck 25
Bloch 67
Blumenthal, Oscar . . 349
Böcklin 169
Bötel, Heinrich . . . 299
Björnson, Björnstjerne . 86
Brahm, Otto 62, 63, 64, 102 154, 175, 298
Brand, Fritz . . 198, 203
Brettschneider . 198, 204
Brühl, Graf . . . 28, 29
Bühnensysteme:
Baukastensystem . . 195
Bögensystem . . . 224
Drehbühne 198, 199, 200 201, 202, 203, 205
Idealbühne . 97, 105, 110
Illusionsbühne 93, 94, 96 101, 102, 103, 105, 106 110, 112, 117, 118, 121 127, 129, 130, 135
Reliefbühne . . . 196
Schachtelbühne 213, 214 215, 224
Schiebebühne . 198, 203
Versenkbühne . 198, 204
Verwandlungsbühne . 213 226, 227, 229, 230, 234
Wagenbühne 213, 220, 221 224
Busoni 125

Carré 318
Chronegk 351
Conrad, Fr. 51

Coquelin, der ältere . 394
Czeschka, Carl . . . 137

Deutscher Bühnenverein 51
Deutsche Shakespeare-gesellschaft 198
Deutschland 30, 85, 136, 333 336, 360
Devrient, Eduard 28, 29, 35 54, 175
Diderot 75
Dingelstedt, Franz 28, 29, 77 78, 81, 83, 117, 177
Dumont, Louise 98, 137, 348
Duncan, Isadora . . . 156
Duse, Eleonore 241, 307, 309 310

Elisabeth v. England 92, 115
Englische Theater, das 173
Erler, Fritz 189
Ernst, Otto 349

Fortuny 211, 258, 259, 260
Frankreich . . . 330, 331
Freischütz, der . 168, 172
Freud, Siegmund 306, 307
Friedrich der Große . 188
Friedrich Wilhelm II. . 140

Garrick 377
Genast, Eduard . . . 338
Gluck 303
Goethe 25, 49, 76, 78, 85, 95 96, 126, 129, 141, 238, 270 283, 291, 338, 349, 360 362, 377, 386, 390, 391
Goethe, Faust 47, 50, 168, 171 173, 189, 213, 216, 220 221, 223, 224, 225, 263 288, 338
— Götz von Berlichingen 50 53, 213, 226, 228, 230, 231 232, 233, 234
— Iphigenie 137
— Tasso 129, 130, 270, 271
Gottsched 74, 76
Gregor, Hans . . 137, 318
Gregori . . 173, 204, 317
Griechische Theater, das 280 331
Grube, Max 328
Günther, F. A. . . . 119
Gutzkow 301

Haase, Friedrich . . 301
Hamburg.Nationalbühne 96
Hauptmann, Gerhard 63, 349
— Fuhrmann Henschel 384 387
— Versunkene Glocke, die 388
— Die Weber . . . 95
Hebbel 86, 98, 100, 129, 130 349
— Gyges und sein Ring 98 100, 129
— Herodes u. Mariamne 137
— Maria Magdalene . 175
Heine, Carl 87
Hero und Leander . . 177
Hoffmann, Ludwig von 137
Hogarth 392

Ibsen 26, 50, 54, 63, 86, 93 279, 349
— Brand 50
— Gespenster 86, 384, 387
— Kronprätendenten, die 50
— Rosmersholm . 95, 286
Iffland 28, 29, 140, 291, 377
Immermann 28, 29, 72, 77 116, 117, 118
Italienische Oper, die . 152
Italienische Rangtheater, das 92, 93

Kainz . . 263, 377, 392
Kilian, Eugen . . . 50
Kleist . . . 86, 238, 349
— Zerbrochene Krug, der 238
Klingemann, August 28, 29 77, 263, 282, 339, 343
Kruse, Max . . 178, 194
Küstner, von 114

Lange, Wilhelm . . . 54
Laube, Heinrich 28, 29, 41 77, 78, 80, 81, 83, 102, 177 277, 278, 369
Lautenschläger 118, 172, 198 200
Lefler, Heinrich . . . 192
Lessing . . 74, 75, 76, 85
— Nathan der Weise . 396
Levi 84
Lichtenberg . . 392, 393
Lindau, Paul 73, 78, 80, 277 294
Linnebach, Adolf 127, 207 208, 211, 213, 259

Maeterlinck . . 98, 193
— Aglavaine u. Selisette 137
— Pelleas u. Melisande 193 303
Mahler, Gustav . 136, 137
Marr 29
Martersteig, Max 51, 137, 141
Meiningen, Georg von 27, 30 83, 87, 88, 117, 118, 134 351, 355
Meininger, die 29, 51, 62, 85 86, 89, 97, 134, 152, 176 184, 351, 355
Mozart . . . 84, 125, 201
— Cosi fan tutte . . 201
— Don Juan 199
— Zauberflöte, die . . 95
Mercier 75
Mitterwurzer 392
Molière . . 142, 331, 349
Müller-Eberhard, Waldemar 243

Nestroy 396, 397

Oberon 95
Ödipus 384, 387
Orlik, Emil 137

Passarge 54
Perfall, Baron v. 32, 117, 118
Possart, Ernst v. 84, 198, 202
Putlitz, Gustav zu 115, 118

Reformszene (s. Shakespearebühne in München) 118, 119
Reicher, Emanuel . . 87

Reinhardt, Max 97, 126, 137 154, 193, 202, 243, 318
Rembrandt 389
Roller, Alfred . . . 136
Rosenberg, Albert . . 205
Rötscher, Heinr. Theod. 29

Sacchetto, Rita . . . 156
Sachs, Hans 331
— Fastnachtspiele 94, 331
Sardou 332
Savits . . 118, 119, 120
Schiller 49, 76, 85, 86, 95, 96 99, 126, 129, 175, 214, 238 326, 338, 349, 360, 376, 391
— Braut von Messina, die 86, 338
— Don Carlos 118, 129, 269 270, 396
— Jungfrau v. Orleans, die 86, 95, 269, 270, 326 384, 387
— Kabale und Liebe . 175
— Maria Stuart . . . 52
— Turandot 360
— Wallenstein . 50, 213 ff.
Schinkel 119
Schlegel, Johann Elias 74
Schnitzler, Arth. 243, 248, 249
— Anatol-Zyklus 248, 249
Schröder, Friedrich Ludwig 28, 54, 62, 96, 377, 394
Schumacher 137
Schuster & Loeffler . . 36
Seidl, Arthur 50
Seydelmann . . 336, 377
Shakespeare 49, 51, 85, 86 91, 94, 95, 96, 99, 100 105, 111, 112, 113, 114 115, 116, 117, 118, 120 121, 122, 123, 126, 127 128, 130, 131, 133, 134 135, 168, 198, 290
— Hamlet 95, 98, 118, 127 129, 137, 168
— Heinrich V. . . . 114
— König Lear . 119, 137
— Königsdramen, die . 86
— Macbeth 168
— Sommernachtstraum, ein 98, 117
— Was ihr wollt 116, 117
— Widerspenstig. Zähmung, der . . . 98
— Wintermärchen, ein 126 137
Shakespearetheater 115, 116 120, 121, 134, 280
Shakespearebühne, Münchener 117, 118, 119, 121 122, 126, 130, 131, 133
Shaw, Bernard . 242, 349
Städte:
Barmen 36
Bayreuth 25, 30, 84, 85, 246 257, 276, 281, 356, 368
Berlin 28, 29, 36, 45, 52, 62 67, 69, 97, 127, 186, 198 203, 300, 318, 342, 344
Braunschweig 28, 29, 77, 283
Dresden 67
Düsseldorf . . 116, 196

Elberfeld 36
Essen 36
Freiburg 36
Halle 36
Hamburg . 28, 29, 271
Köln . . 32, 52, 137, 205
Kopenhagen . . . 74
Leipzig . . . 36, 51, 74
London . . . 168, 342
Mannheim . 36, 127, 271
Meiningen 25, 30, 84, 85, 340
Moskau 97, 318
München 67, 84, 117, 118 121, 122, 123, 126, 131 172, 189, 198, 202
New York . , . . 344
Paris 137, 318, 330, 332, 333 342, 344
Petersburg 344
Potsdam 117
Straßburg . . . 36, 52
Weimar 29, 78, 96, 338, 390
Wien 29, 67, 198, 204, 205 306, 318, 342, 344
Stanislawski . . . 97, 318
Strauß, Johann . . . 96
Strauß, Richard . . . 96
Strecker, Karl . 186, 188
Strindberg . . . 310, 312
— Totentanz 311
Stuck, Franz 342
Sturm, Eduard . . . 196

Theater:
Altenglische Volksbühne 91, 117, 122, 130, 134
Berliner Deutsches Theater 62, 64, 97, 127, 175
— Hoftheater . 114, 140
— Komische Oper . 137
— Lessingtheater . 62
Dresd. Hoftheater 137, 207
Düsseld. Schauspielh. 98
Hamburger Deutsches Schauspielhaus 213, 227
Hamb. Thaliatheater . 29
London. Globetheater 96 113, 114, 123
Mannheim. Hoftheater 127 213
Münchener Residenztheater 198
Pariser Große Oper 300
Sachs.-Meiningensches Hoftheater . . . 51
Schwerin. Hoftheater 115
Stuttgarter Hoftheater 336
Wiener Burgtheater 24, 41 177, 202, 204, 298
— Hofoper 136
Thespis 331
Tieck, Ludwig 28, 29, 77, 111 113, 114, 115, 117, 118, 131
Thüngen, Freiherr von 339
Triesch, Irene . . . 64

Urban, Josef 192

Vereinigung künstler. Bühnenvorstände 70, 399

Wagner, Richard 22, 25, 27 30, 83, 84, 93, 96, 202 246, 300

Wagner, Kunstwerk der Zukunft, das . . . 22
— Lohengrin 246, 299, 356
— Meistersinger, die . 109 352, 356
— Ring des Nibelung. 173
— Tristan und Isolde 95
Wagner-Festspiele . 30, 356
Walter-Horst, Alfred 276, 277 357
Wedekind 349
— Frühlingserwachen . 96
Wegener, Paul . . . 263
Wiesenthal, Schwestern 156
Wilbrandt 54
Wilde, Oscar 34, 49, 189, 193 349
Wilde, Ideale Gatte, der 95
— Salome . . 178, 193, 194
— Wahrheit d. Masken, die 34
Willamowitz, Ulrich von 124
Winternitz, Rudolph . 191

Zeiss, Karl 50
Zeitschriften:
Bühne und Welt . . 328
Kunstwart, der . . 317
Szene, die . 70, 399, 400
Tägliche Rundschau . 186
Theater, das . 302, 357
Theateralmanach, der neue 119

Abbildungen

Seite

1. Das alte Bühnen-Dekorationssystem (Bögensystem) 108
2. Das neue Bühnen-Dekorationssystem (Rundhorizontsystem) 109
3. Grundriß des Globetheaters 113
4. Immermanns Shakespearebühne 116
5. Grundriß der Shakespearebühne im Münchener Hoftheater 121
6. Hamlet, Audienzsaal . . . . . nach 128
7. Hamlet, Theatersaal . . . . . „ 136
8. Hamlet, Zimmer der Königin . . . . . „ 144
9. Hamlet, Terrasse . . . . . „ 152
10. Hamlet, Kirchhof . . . . . „ 160
11. Schema für die Bühnenperspektive 180
12. Don Juan auf der Drehbühne 199
13. Die Piccolomini III., IV. und V. Akt 219
14. Das Prinzip der Wagenbühne 222
15. Anordnung der Wagen vor Beginn der Gretchen-Tragödie 223
16. Grundriß der neutralen Elemente der Verwandlungsbühne 227
17. Ansicht der neutralen Elemente der Verwandlungsbühne 229
18. Götz, Schenke im Wald 230
19. Götz, Halle in Jaxthausen 231
20. Götz, Speisesaal im Bischofspalast 232
21. Götz, Feld (Bauernschlacht) 233
22. Schnitzlers Anatol, Abschiedssouper 249

Dieses Buch wurde im Jahre 1911 in der Buchdruckerei von A. Seydel & Cie. G. m. b. H., Berlin, gedruckt. Vierzig Exemplare wurden auf Büttenpapier abgezogen, in Leder gebunden und handschriftlich numeriert.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01048 9322